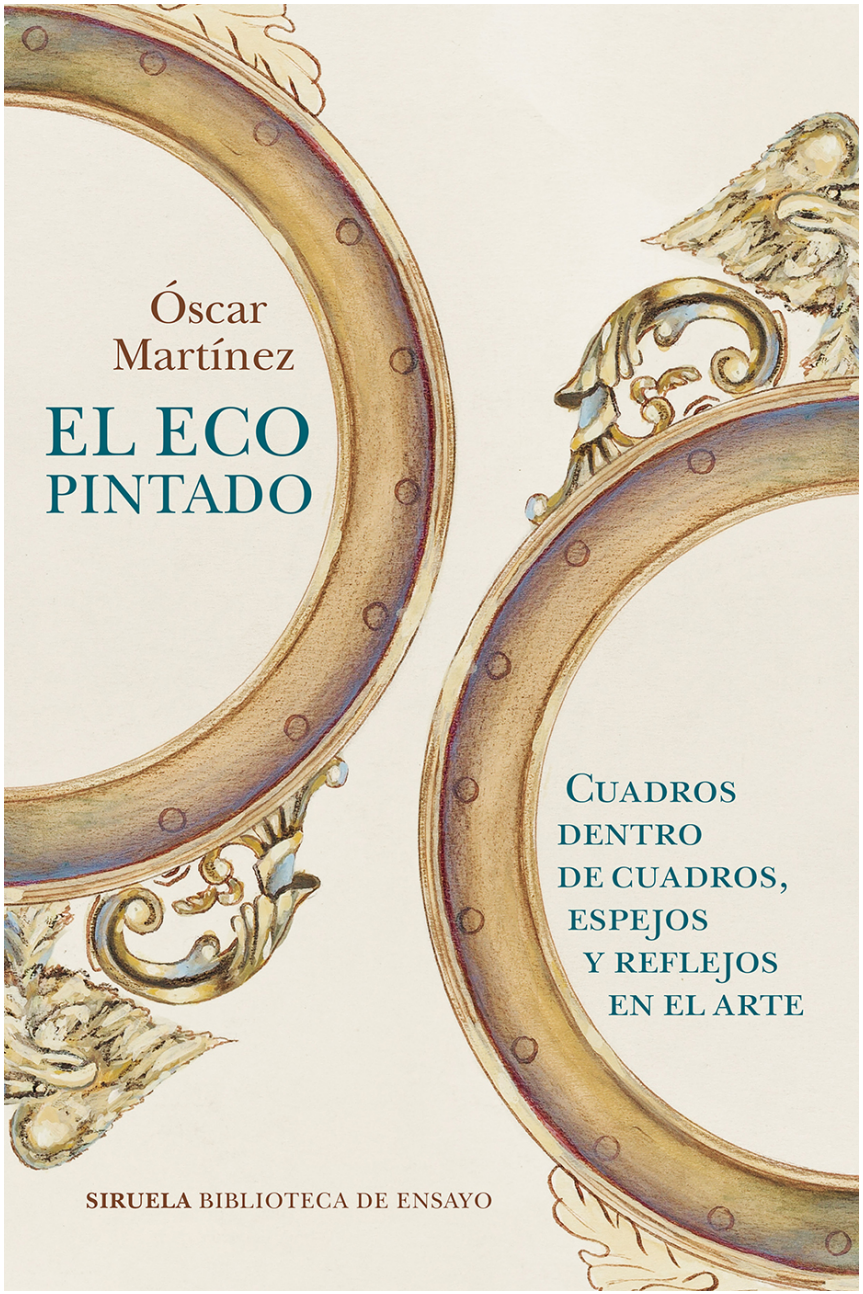

Óscar
Martínez
EL ECO
PINTADO
Cuadros
dentro
de cuadros,
espejos
y reflejos
en el arte
SIRUELA BIBLIOTECA DE ENSAYO

Óscar Martínez

EL ECO PINTADO

Cuadros dentro de cuadros, espejos y reflejos en el arte

Siruela

Biblioteca de Ensayo 134 (Serie Mayor)

Edición en formato digital: marzo de 2023
En cubierta: *Marco de espejo* (1935-1942),
original conservado en la National Gallery of Art © Rawpixel
Diseño gráfico: Gloria Gauger
© Óscar Juan Martínez García, 2023
© Ediciones Siruela, S. A., 2023

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, *www.cedro.org*) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Ediciones Siruela, S. A.
c/ Almagro 25, ppal. dcha.
www.siruela.com

ISBN: 978-84-19744-10-4

Conversión a formato digital: María Belloso

Índice

Introducción

SIN PERDER LOS PAPELES
De estampas, carteles, mapas y fotografías

RETRATO DE PÈRE TANGUY
Vincent van Gogh

LA HABITACIÓN AZUL
Pablo Ruiz Picasso

EL ARTE DE LA PINTURA
Johannes Vermeer van Delft

ANUNCIACIÓN
Joos van Cleve

EL ESCAPARATE DEL VENDEDOR DE ESTAMPAS
Walter Goodman

HILANDO FINO
De tejidos, textiles (y otras artes)
EL ENTIERRO DEL SEÑOR DE ORGAZ
El Greco

FLAG
Jasper Johns

LA SANTA FAZ
Francisco de Zurbarán

LOS EMBAJADORES
Hans Holbein el Joven

LAS HILANDERAS O LA FÁBULA DE ARACNE
Diego Velázquez

MUÑECAS RUSAS
De cuadros dentro de cuadros dentro de…

AUTORRETRATO ANTE EL CABALLETE
Sofonisba Anguissola

STRETCHER FRAME REVEALED BENEATH PAINTING OF STRETCHER FRAME
Roy Lichtenstein

MARIANA
John Everett Millais

GALERÍA DE VISTAS DE LA ROMA ANTIGUA
Giovanni Paolo Panini

AUTORRETRATO CON CRISTO AMARILLO
Paul Gauguin

CUADRADO NEGRO SOBRE FONDO BLANCO
Kazimir Malévich

ESPEJITO, ESPEJITO
De espejos, sus reflejos y sus hechizos

MOSAICO DE LA BATALLA DE ISSOS
Helena de Egipto

LA LLAVE DE LOS CAMPOS
René Magritte

TIMES SQUARE
Richard Estes

THE MUSCLEMAN Y GIRL AT THE MIRROR
Norman Rockwell

AUTORRETRATO EN ESPEJO CONVEXO
Parmigianino

UN BAR DEL FOLIES-BERGÈRE
Édouard Manet

Epílogo
EL MATRIMONIO ARNOLFINI
Jan van Eyck

Agradecimientos
Bibliografía

Dedicatoria

Para Estrella, por amanecerse de repente
e iluminarlo todo

Introducción

> «El interés de representar un cuadro dentro de un cuadro reside en la inclusión de un espacio imaginario dentro de otro espacio imaginario».
>
> JULIÁN GÁLLEGO

> «Belleza es reiteración y lo que se reitera es bello por repetitivo, porque está ocurriendo sobre el fondo de otra vez que ocurrió, porque la memoria lo enriquece como eco».
>
> FRANCISCO UMBRAL

Para un amante de la pintura hay un tipo especial de imágenes que suponen un verdadero festín óptico, una fiesta de la mirada, una celebración visual. Son como cajas llenas de sorpresas o joyeros repletos de alhajas, a la espera de que nuestra mirada actúe como una llave que saque a la luz sus tesoros. Cada obra de arte, en este caso cada cuadro, es también una invitación a adentrarnos en una nueva realidad, a la vez que un pasaporte hacia el prodigio. Cada pintura, por modesta que sea, es una puerta entreabierta por la que descubrir una nueva manera de ver el mundo, sus miserias y sus maravillas. Ya dijo Oscar Wilde que «el verdadero misterio está en lo visible, no en lo invisible», por lo que esas pinturas, objetos visibles donde los haya, son al mismo tiempo contenedores de secretos y cofres llenos de enigmas. Si bien los cuadros pueden ser ventanas metafóricas, como ya se estableció en el Renacimiento italiano, en ocasiones muy especiales contienen y reproducen otras imágenes. Es entonces cuando se convierten también en espejos simbólicos, pues no solo nos ofrecen una visión de lo que nos envuelve, sino, al mismo tiempo, un reflejo del propio arte y de otros conceptos de extraordinario interés.

El eco pintado gira alrededor de estas cuestiones e ideas, e intenta demostrar simultáneamente cómo imágenes creadas hace décadas o siglos son capaces de conectar con el pensamiento contemporáneo y plantear dilemas que todavía hoy nos interpelan. Este es un texto sobre metapintura o, lo que es lo mismo, sobre imágenes que contienen otras imágenes, esos cuadros que incluyen otros cuadros. El prefijo *meta-* (μετα) es de origen griego y la Real Academia destaca significados tales como «junto a», «después de», «entre» o «con», pero el que nos interesa aquí es el de «acerca de», por el que la metapintura se define como un tipo especial de pintura que trata aspectos relacionados con la propia práctica pictórica, sus normas y sus temas, quiénes se ocupan de ella y los problemas a los que se enfrentan. Hay que recordar que no es un prefijo demasiado común en el mundo del arte, pero sí en otras disciplinas como la literatura o la lingüística —ahí están *metaliteratura* o *metalingüística*—, tal y como explicó Javier Portús en la conferencia que impartió en el Museo del Prado con motivo de «Metapintura. Un viaje a la idea del arte», exposición que tuvo lugar en esa pinacoteca entre noviembre de 2016 y febrero de 2017.

En los cuadros que protagonizan las próximas páginas la pintura reflexiona sobre sí misma, se piensa y se analiza, medita acerca de sus posibilidades y explora sus límites. Al incluir otras imágenes dentro de sus obras, los artistas que las crearon decidieron poner el foco en asuntos de enorme calado para el arte pictórico. ¿Qué relación hay entre el mundo exterior y su representación? ¿Dónde está la frontera entre las imágenes y los objetos que les sirven como modelos? ¿Puede el arte sustituir a la realidad o será siempre un sucedáneo? ¿Qué es, en última instancia, una pintura? Lo cierto es que, por lo general, cuando se introducen imágenes dentro de los cuadros, estas se colocan en un segundo plano: bien en el fondo de las estancias representadas, en los márgenes de las composiciones e incluso a veces semiocultas. No obstante, no debemos dejarnos engañar por la aparente insignificancia de estos elementos metaartísticos, pues, tal y como defiende la investigadora y escritora Estrella de Diego en *El Prado inadvertido*, «habría que fijar los ojos de poeta en una esquina en apariencia inocua: allí se

concentran las claves».

Hay muchos tipos de imágenes metapictóricas, por lo que este libro tendrá por fuerza que intentar organizarlas siguiendo algún plan, por subjetivo y personal que sea. Así se ha decidido ordenar las obras en base a cuatro grandes categorías: representaciones sobre papel, imágenes que reproducen textiles, cuadros dentro de cuadros y, por último, pinturas con espejos.

En el primer bloque aparecen estampas, carteles, mapas y fotografías. Consideradas durante mucho tiempo y de manera injusta inferiores a las pinturas, estas representaciones han sido y son fundamentales como medio de transmisión de ideas gracias a la facilidad con que se producen y a su multiplicidad. Al colocarlas dentro de sus cuadros, los pintores multiplican las posibilidades expresivas de sus obras, enriquecen sus discursos y amplían sus horizontes.

Por su lado, los textiles cumplen una función en nuestra historia. Tal y como detalla la escritora estadounidense Virginia Postrel en su extraordinario ensayo *El tejido de la civilización*, no se entiende el desarrollo del mundo moderno sin ellos, y no es de extrañar que telas y trajes fueran otro soporte más sobre el que representar imágenes y narrar historias de forma visual. Así, el segundo conjunto de obras estará dedicado a pinturas dentro de las cuales aparecen este tipo de tejidos figurativos, aunque debo confesar que este cajón de sastre, nunca mejor dicho, me ha permitido incluir obras de difícil categorización.

Con el título «Muñecas rusas», el tercer bloque agrupa algunos de los ejemplos más relevantes de «cuadros dentro de cuadros». Paul Gauguin, Roy Lichtenstein o Sofonisba Anguissola, entre otros, reflexionan así sobre la naturaleza misma de la pintura al introducir en sus composiciones destacados elementos metapictóricos sin los que sería imposible desentrañar todos sus niveles de lectura.

Para terminar, la última parte está dedicada a un tipo singular de imágenes: aquellas que reproducen espejos. Este es un tema que podría protagonizar no solo varios capítulos, sino un libro entero: las metáforas asociadas a los espejos son riquísimas y sus significados casi imposibles de resumir en unas pocas páginas. A

investigar y analizar los espejos se han dedicado cientos de textos y estudios, entre los que destacan algunas iniciativas recientes. En primer lugar es importante recordar el congreso «La visión especular. El espejo como tema y como símbolo», organizado por las universidades de Valencia y Macerata en 2016 y que culminó con la publicación de un fabuloso volumen dos años después. También hay que hacer hincapié en la publicación en 2023 de un libro imprescindible como es *La mirada salvaje. Poética del espejo y del espejismo*, último proyecto del poeta y profesor Andrés García Cerdán, con el que este texto comparte afinidades, objetivos y anhelos.

Los espejos pueden ser frontera y umbral entre dos mundos, ladrones de almas, superficies que deforman la realidad o que, por el contrario, la embellecen de manera engañosa; han sido considerados como símbolo de la verdad, pero también de la mentira, y aparecen en historias tanto de adivinación del futuro como de conocimiento del pasado. Son, en definitiva, inabarcables e incomprensibles y, pese a ello, en estas páginas intentaremos desvelar algunos de sus misterios. Surgen aquí nombres fundamentales de la historia del arte como Manet, Magritte o Parmigianino, y autoras olvidadas como Helena de Egipto, a quien trataremos de reivindicar como una de las más grandes creadoras de la Antigüedad.

Son cientos los cuadros que podrían aparecer en estas páginas y es seguro que quien las lea echará de menos algunos de ellos, pues varias obras maestras han quedado fuera de los límites de este estudio. La selección es, por supuesto, personal y estoy convencido de que no satisfará a todas las sensibilidades. Hay quien echará de menos *El taller del pintor* de Courbet, *¿Pero qué es lo que hace a los hogares de hoy día tan diferentes, tan atractivos?* de Richard Hamilton o pinturas de Artemisia Gentileschi, Berthe Morisot o Mary Cassatt, sin duda varias de mis piezas favoritas, aunque los temas tratados en ellas se desarrollan en el texto a partir de otros ejemplos. Algunos lamentarán no encontrarse con otros lienzos de Velázquez, Picasso, Magritte o Manet, pero se tomó la decisión de que ningún artista estuviera representado con más de una obra. Un caso especial es el de *Las meninas*. Con toda probabilidad una de las pinturas más analizadas, examinadas y estudiadas de la historia, no posee aquí un apartado en exclusiva, pero su presencia revolotea

sobre todo el texto: son numerosas las ocasiones en las que se relaciona con alguna de las pinturas analizadas y se podría decir que es la verdadera protagonista de todo el libro, pese a no encabezar ningún capítulo.

El eco pintado nació durante la mañana del viernes 11 de diciembre de 2021 en Madrid. Aquel día tuve la fortuna de acompañar a una persona en su primera visita al Prado. Al volver al museo después de meses de distanciamiento por las consabidas circunstancias sanitarias, la sensación fue ambivalente: me encontré en un lugar conocido, familiar y acogedor, pero también sentí la emoción de la sorpresa. Fue como si, al ir de la mano de alguien que jamás había estado entre sus muros, me contagiara de algo de esa envidiable ingenuidad de quien está a punto de descubrir una maravilla hasta ese momento desconocida. Frente al *San Miguel Arcángel* del Maestro de Zafra la idea se abrió paso desde el fondo de mi cerebro, como hacen los pensamientos burbujeantes del comisario Adamsberg en las novelas policiacas de Fred Vargas. Al volver a contemplar el reflejo del pintor en el escudo del arcángel el título apareció en mi mente y, desde aquella sala, mis pasos me guiaron al resto de ejemplos de metapintura que recordaba dentro del museo: busqué el espejo circular de la tabla izquierda del *Tríptico Werl* de Robert Campin, los minúsculos autorretratos de Clara Peeters escondidos en alguno de sus bodegones, *La familia de Carlos IV* de Goya y, por supuesto, *Las meninas* de Velázquez, el espejo de todos los espejos, el reflejo de todos los reflejos. Salí del museo con la convicción de que estos cuadros tan especiales merecían protagonizar un texto que, por aquel entonces, no sabía que acabaría convirtiéndose en este libro.

Aunque la persona con quien entré en el Prado no era mi alumna, al descubrirle la colección y conducirla entre los recovecos del museo hice honor a lo mejor de mi trabajo como docente: ejercer de guía, orientar y llevar de la mano para avanzar juntos, servir como faro, para así iluminar, aunque tan solo sea levemente, las incógnitas que a todos nos rodean. Algo similar pretendo hacer durante el viaje que comenzará apenas se pase esta página. Como profesor desde hace más de quince años, sé muy bien que nuestra

labor ya no es la de ser meros transmisores de datos: doy clase a grupos en los que la inmensa mayoría toma notas en ordenadores portátiles conectados a internet, por lo que tienen todos esos datos al alcance de sus dedos. Sin embargo, tal y como dejó escrito T. S. Eliot en 1934 en su poema *La roca*, la información no siempre es sinónimo de conocimiento, y este casi nunca de sabiduría. Los docentes debemos, por supuesto, transmitir ese conocimiento, pero además hemos de convertirnos en narradores que aspiren a seducir y emocionar a quienes nos escuchan. Estoy convencido de que la fascinación y el asombro convierten el aprendizaje en algo más satisfactorio y duradero, y aunque es obvio que el reto es mayúsculo y que en muchas ocasiones no logramos alcanzarlo, el objetivo es tan digno y elevado que cualquier esfuerzo merece la pena.

Como dije antes, cada cuadro es una puerta entreabierta por la que descubrir una nueva realidad; sin embargo, es necesario que deseemos cruzarla para que la magia se produzca. No debemos tan solo posar los ojos sobre las pinturas, y ni siquiera mirarlas con algo de atención será suficiente: hará falta contemplarlas con detalle y examinarlas, dejarnos atrapar por el misterio que emana de ellas y percibir la energía que quienes las crearon dejaron en su superficie. Cada imagen es el acceso a un espacio diferente al que habitamos, y si esa imagen es metapictórica, el número de puertas visuales que se nos abren se multiplica. Traspasemos juntos algunas de ellas en unas páginas que, ojalá, estén repletas de sorpresas desconcertantes, interrogantes inesperados y, espero, alguna que otra respuesta.

SIN PERDER LOS PAPELES

De estampas, carteles, mapas y fotografías

RETRATO DE PÈRE TANGUY,
Vincent van Gogh, 1887

Vestigios de un hechizo oriental

«La historia de la belleza está completa. Está tallada en los mármoles del Partenón y bordada en el abanico de Hokusai».

JAMES MCNEILL WHISTLER

Si vols descobrir la bola del drac,
has de ser intrèpid i amb nosaltres viatjar.
Hauràs de lluitar, la bola del drac
és un gran misteri que pots revelar.
Cap a un món d'encís i un país encantat
anirem, sense parar, sempre cap avant.

Versión de la canción de la serie japonesa
Dragon Ball para Canal Nou

La Provenza es un destino maravilloso para cualquier viaje. En verano los campos se visten del violeta de las flores de lavanda, cuya esencia será convertida en perfumes, jabones y cremas; el Ródano se derrama lento y majestuoso en el Mediterráneo, y ese mismo mar baña algunas de las calas más paradisiacas del mundo, como son Les Calanques cercanas a Marsella; en el interior, los Alpes crean paisajes sorprendentes llenos de cañones, valles y riscos; hay ciudades sosegadas y monumentales como Aix-en-Provence, o tumultuosas, portuarias y llenas de vida como Marsella. Y además está esa luz que seduce a los artistas desde hace casi un siglo y medio. No es por tanto de extrañar que la Provenza sea un lugar en el que es bastante sencillo encontrar rastros de un pintor como Van Gogh, aunque yo los descubriera donde menos lo esperaba. En julio del 2019 no me topé con Van Gogh ni en Arlés, donde vivió varios meses cruciales para su carrera, ni en Saint-Rémy-de-Provence, ciudad en la cual pasó un tiempo en un sanatorio mental. Aquel verano Van Gogh apareció de repente en una antigua cantera de piedra.

En la pequeña localidad de Baux-de-Provence se encuentra Carrières des Lumières, unas canteras abandonadas convertidas en el sorprendente escenario de un espectáculo audiovisual que atrae a decenas de miles de visitantes cada año. En este punto debo reconocer mis prejuicios iniciales ante estas «canteras de luces». No suelo sentirme atraído por esta clase de atracciones hoy llamadas *inmersivas*. Cuando he visitado alguna de ellas, la sensación ha sido la de una excesiva mercantilización del hecho artístico, además de apreciar deficiencias técnicas que provocan en mí un efecto contrario al que pretenden conseguir: en lugar de verme fascinado por una nueva experiencia, lo que añoro es el contacto directo con

las obras de arte originales. Sin embargo, aquella tarde de julio me marcó de manera indeleble. El programa de la sesión era doble. Se proyectarían imágenes tanto de arte japonés como de pinturas de Van Gogh, todas ellas acompañadas de música y efectos visuales. Nada más entrar la sensación fue de alivio, pues el calor asfixiante quedaba mitigado por la cueva artificial en la que nos encontrábamos. El número de personas tampoco era excesivo, lo que permitía encontrar rincones tranquilos desde los que disfrutar de las proyecciones. El espacio me sorprendió por su tamaño, con más de diez mil metros cuadrados de superficie excavados en la piedra caliza, muros de casi diez metros de altura en algunos puntos y un techo de enormes losas de hormigón. Un gran vientre pétreo y gris en el que, de repente, la oscuridad lo inundó todo.

Unos segundos después se hizo el color. Sobre las paredes y el suelo de la cueva comenzaron a proyectarse decenas de estampas japonesas que, al poco tiempo, empezaron a moverse gracias a efectos de animación digital. Samuráis, actores de teatro kabuki, *geishas*, estanques orientales llenos de carpas y flores de loto, porcelanas y kimonos, brillantes farolillos de papel y traslúcidos biombos… Difícil decidir dónde mirar. Era como estar dentro de una pintura japonesa o de varias a la vez, una experiencia estremecedora que mantenía a bastantes de los que estábamos allí con la boca abierta. Tras unos minutos, las flores de loto fueron sustituidas por girasoles, a los estanques les sucedieron campos de trigo punteados de olivos de ramas retorcidas y la obra de Van Gogh invadió el espacio. Aparecieron todas y cada una de sus pinturas más conocidas, pero también fragmentos de otras no tan famosas que adquirían nuevos enfoques gracias a la combinación y a la descontextualización. Justo antes de terminar esta segunda proyección una imagen me asaltó desde uno de los muros: con el tamaño de un verdadero gigante apareció el retrato de Père Tanguy. Su mirada tranquila y serena y sus manos entrelazadas captaron mi atención durante los primeros instantes, pero al momento fueron los márgenes de la pintura los que atraparon mi mirada. Todo el fondo del retrato estaba atiborrado de motivos japoneses. Japón y Van Gogh unidos en una única imagen. Lo oriental y lo occidental fusionados en una misma obra de arte. Cuando finalizó la proyección y se encendieron las luces, la gente empezó a aplaudir como ocurre ocasionalmente en las salas de cine. Creo recordar que

yo también di algún tímido aplauso, pero de lo que estoy seguro es de que en aquel momento decidí que ese cuadro protagonizaría el primer capítulo de un libro que tan solo existía en mi imaginación.

Si las proyecciones en Carrières des Lumières fueron un puñetazo de colorido dentro de aquella caverna caliza, algo parecido sucede al contemplar el *Retrato de Père Tanguy* en el Museo Rodin de París. El cuadro de Van Gogh llegó a manos del escultor francés en 1894 después de la muerte del retratado, y desde entonces ha formado parte de las colecciones del museo junto con varias pinturas relevantes de finales del siglo XIX: otros dos lienzos del mismo Van Gogh, *Los cosechadores* y *Viaducto en Arlés*, ambos de 1888; el paisaje *Belle-Île* del impresionista Claude Monet pintado en 1886 y un desnudo femenino de Renoir del año 1880. Hoy en día todas estas obras se encuentran colgadas en una pequeña sala del Hôtel Biron, sede del museo desde el año 1919, rodeadas de estancias repletas de tallas en mármol, vaciados en yeso y esculturas de bronce. Frente a la monocromía predominante en casi todas las obras de Auguste Rodin, el *Retrato de Père Tanguy* nos impacta con su intenso cromatismo y su enérgica pincelada. Quizás el lector esté pensando en otras obras del propio Van Gogh que podrían figurar en este libro, como pueden ser las tres versiones de *El dormitorio en Arlés* que se conservan, pues en todas ellas aparecen lienzos, estampas y hasta un espejo colgado de la pared. Incluso existen cuadros del pintor holandés en los que también se representan estampas japonesas, como un célebre *Autorretrato con la oreja cortada*, pero este lienzo oculta más interrogantes, relatos e historias de los que pueda parecer tras un primer golpe de vista.

Van Gogh conoció a Julien-François Tanguy al poco de llegar a París a comienzos de marzo de 1886. El holandés se convirtió en uno más del grupo de jóvenes pintores que frecuentaban el negocio de pinturas y material de bellas artes que el retratado regentaba en la Rue Clauzel, artistas que llamaban al comerciante «Père Tanguy», Padre Tanguy. Tanto la diferencia de edad como la actitud protectora y cariñosa del tendero lo hicieron acreedor de este sobrenombre, y es bien sabido que en ocasiones aceptaba como pago pequeñas obras o dibujos e incluso puso a la venta algunos

lienzos de aquella heterogénea camarilla de artistas. La relación entre Van Gogh y Tanguy fue tan estrecha que esta obra es el primer gran retrato que el pintor holandés se planteó en su corta carrera artística. La empresa era tan importante que Van Gogh llegó a pintar dos versiones previas antes de culminar el lienzo, versiones que sirven como ejemplos perfectos de la evolución del pintor durante sus primeros meses en París. El primer retrato, sin ser tan sombrío como otras obras anteriores, sí que está resuelto con una gama de colores pardos y verdosos, y el fondo es una superficie plana sin mayor interés. El segundo muestra un cambio radical: el color hace acto de presencia de manera impactante, y la figura de Tanguy ya aparece rodeada de estampas japonesas. Por último, el retrato del Museo Rodin acentúa la intensidad cromática, ofrece una pincelada todavía más expresiva y avanza hacia una bidimensionalidad que parece alejarlo de los cánones de la pintura occidental. Alrededor del vendedor de pinturas aparecen dos *geishas*, una a cada lado, así como varios paisajes típicamente japoneses y un ramillete de flores en la esquina inferior izquierda. Para completar el conjunto, una estampa del mítico y sagrado monte Fuji recortada contra un cielo rosado sirve como remate central a toda la composición y se superpone al particular sombrero que viste el retratado.

El tipo de imágenes que envuelve a Père Tanguy era conocido en Japón como *ukiyo-e* o «imágenes del mundo flotante». Protagonizadas por luchadores de sumo, *geishas*, actores o paisajes que captaban lo efímero de las condiciones meteorológicas, eran estampas logradas a partir del tallado de varios bloques de madera con una técnica conocida como entalladura. Cada una de esas planchas se utilizaba para conseguir un color diferente y sobre ellas se imprimían papeles de arroz. Las tintas que utilizaban los artistas nipones eran transparentes y las imágenes definitivas, llenas de brillantes y variados tonos, contrastaban con los grabados y estampas occidentales, por lo general monocromos. El cómo y cuándo llegaron estas muestras de arte japonés a Europa es una historia fascinante que, más de siglo y medio después, todavía plantea preguntas que no han encontrado las respuestas que merecen.

Entre los años 1867 y 1869 Japón sufrió cambios tan drásticos que su eco se escuchó en el resto del mundo. El 30 de enero de 1867 fallecía el emperador Kōmei, y cuatro días después ascendía al trono imperial su sucesor, el emperador Meiji, quien todavía no había cumplido los quince años. Los meses siguientes fueron de enorme inestabilidad política, puesto que una era llegaba a su fin. Desde hacía más de doscientos cincuenta años Japón era gobernado *de facto* por una élite militar formada por los sogunes, verdaderos señores feudales que mantenían al país aislado del resto del mundo. Tan solo algunos barcos holandeses podían atracar cerca de la ciudad de Nagasaki, por lo que el comercio internacional era mínimo. Tras una breve guerra civil entre los partidarios del antiguo régimen y los defensores de devolver todo el poder al emperador, en 1868 se puso punto final al periodo Edo o periodo Tokugawa, y se dio paso a una época conocida como Restauración Meiji por el nombre del nuevo emperador. La práctica totalidad de la sociedad japonesa evolucionó de manera drástica. Se renovaron las instituciones políticas y gubernamentales y se modernizó todo el tejido industrial, hubo cambios educativos que acercaron al país al resto de naciones de su entorno, se intentó crear un ejército más eficaz, y, sobre todo, durante los siguientes años Japón se abrió definitivamente al resto del mundo. Se sucedieron las muestras de arte japonés en toda Europa y se multiplicaron las importaciones de estampas *ukiyo-e*, las cuales acabaron por convertirse en la manifestación artística más influyente de todo el arte nipón. Japón comienza a participar en las recientes exposiciones universales con pabellones que muestran su arquitectura y sus tradiciones, y toda Europa se ve agitada por una fiebre por todo lo proveniente del País del Sol Naciente: un fenómeno que pasará a la historia con el nombre de japonismo.

Todavía es un misterio sin resolver cómo un álbum con estampas del gran maestro japonés Hokusai llegó a manos del artista francés Félix Bracquemond en una fecha tan temprana como 1856, cuando en teoría el comercio con Japón era casi inexistente. Lo que sí es cierto es que a partir de 1870 la práctica totalidad de la cultura europea más moderna acusó la influencia de lo japonés. Una manera maravillosa de conocer aquel periodo es zambullirse en la lectura de un libro delicioso como es *La liebre con ojos de ámbar*.

Escrito por el ceramista británico Edmund de Waal en 2010, cuenta la historia de la propia familia del autor entrelazándola con la de una colección de *netsuke*, pequeñas figurillas japonesas realizadas en diversos materiales como marfil, vidrio, madera, metal o porcelana. A partir del devenir de los diferentes propietarios de las estatuillas, De Waal traza un relato no solo de sus familiares y parientes, sino también de la cultura europea desde 1870, con especial hincapié en aquellas décadas finales del siglo XIX en las que el interés por todo lo japonés alcanzó cotas de verdadera devoción.

Es difícil exagerar la importancia de aquel impacto. Es complicado comprender ciento cincuenta años después la conmoción que supuso para muchos artistas el descubrimiento de una cultura tan exótica y aislada durante siglos. No se entiende el nacimiento del cartel moderno sin la influencia de las estampas japonesas en las composiciones de Jules Chéret, Henri de Toulouse-Lautrec o Alphonse Mucha. Es imposible analizar algunas de las obras más importantes de pintores como Édouard Manet o Edgar Degas sin tener en cuenta los originalísimos puntos de vista, los encuadres y los temas del *ukiyo-e*. Las obras de artistas como James McNeill Whistler, Alfred Stevens o Aubrey Beardsley comienzan a poblarse de mujeres vestidas con kimonos, biombos orientales y objetos de porcelana. Incluso un pintor impresionista como Monet, además de realizar obras tan japonistas como un retrato de su mujer vestida de *geisha*, llegó a construirse un jardín oriental con nenúfares, sauces y un puente japonés en su residencia de Giverny, jardín en el que pasó pintando las últimas dos décadas de su vida.

Y, por supuesto, está Van Gogh. El pintor holandés había descubierto las estampas japonesas apenas dos años antes de retratar a Père Tanguy. Fue en Amberes donde entró en contacto con el arte oriental y donde seguramente comenzó a coleccionarlo. El impacto de la ciudad belga en un Van Gogh de treinta y dos años y recién llegado desde la pequeña localidad holandesa de Nuenen fue doble: por un lado, descubrió la pintura de Rubens, tan llena de luminosidad y vibrante colorido que lo animó a abandonar los tonos apagados de sus primeras obras; por otro, se dejó fascinar por las imágenes de una cultura japonesa que, desde entonces y hasta su muerte cinco años después, nunca dejaría de ser fuente de inspiración tanto estética como espiritual. No es de extrañar que, cuando poco tiempo después decidió pintar a quien le cambiaba

tubos de pintura por obras, rodeara la figura de Tanguy con todo un abanico de evocaciones japonesas. En su primer gran retrato Van Gogh no pudo evitar hacer patente su deslumbramiento frente a esas modestas hojas de papel de arroz recubiertas de brillantes colores y habitadas por personajes que parecían sacados de un verdadero hechizo oriental.

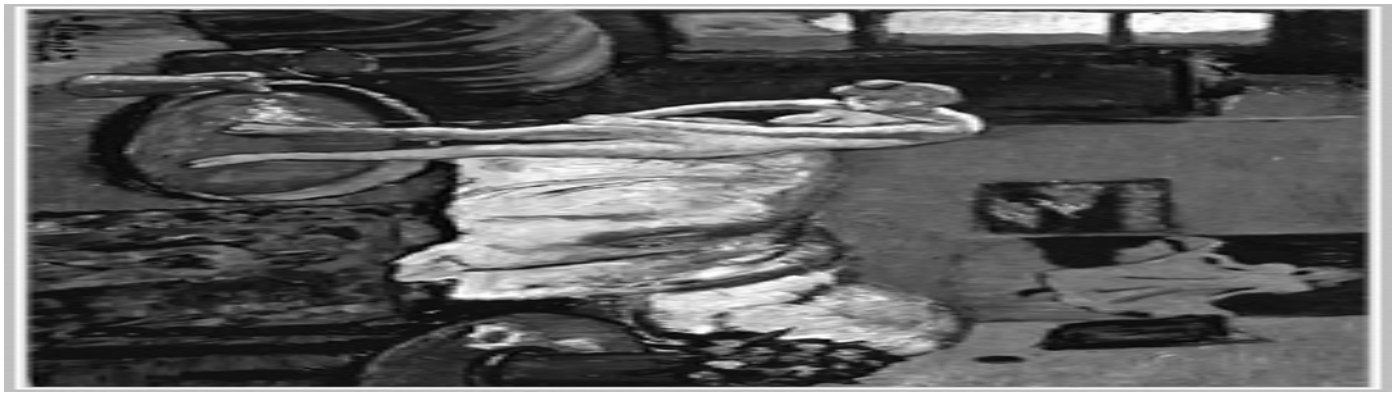
La atracción que Oriente ejerce en Occidente fue mucho más allá de aquellos años. A comienzos de marzo de 1991 empezó a emitirse en la televisión autonómica valenciana Canal Nou la serie japonesa de dibujos animados *Dragon Ball*, traducida como *Bola de drac*, bola de dragón. Yo ya no era un niño, sino más bien un adolescente de casi catorce años, pero, como tantos otros miles de jóvenes de aquella década de los noventa, quedé fascinado. Las aventuras de Vegeta, Krilin, el Genio Tortuga y, sobre todo, Son Gokū fueron para muchos el primer contacto con el mundo del anime y del manga, los dibujos animados y los cómics japoneses, respectivamente. Si bien es cierto que en los años setenta y ochenta Televisión Española ya había emitido algunas series como *Mazinger Z*, *Candy Candy*, *Heidi* o *Marco*, la explosión definitiva de la cultura japonesa en España tuvo lugar a partir del éxito incontestable de *Dragon Ball*, originalmente un manga creado por Akira Toriyama cuyos antecedentes más lejanos pueden rastrearse hasta aquellas estampas *ukiyo-e* que maravillaron a artistas como Van Gogh.

Y es una fascinación que no ha hecho más que crecer desde entonces. Las ventas de cómics japoneses no dejan de aumentar año a año, así como todo lo que rodea el universo manga: figurillas, videojuegos, disfraces y juguetes de todo tipo pueden adquirirse en centenares de tiendas especializadas que han surgido en los últimos tiempos con la misma velocidad con la que aparecen los champiñones en el videojuego *Mario Bros*, ideado en 1983 por Shigeru Miyamoto. Y algo parecido podría decirse de la gastronomía. Hace tan solo veinte años no era nada sencillo encontrar un restaurante que sirviera *sushi* fuera de las grandes ciudades. Estos pequeños bocados de arroz hervido acompañados de pescado, alga nori, verduras y salsa de soja eran vistos como algo exótico que mucha gente no conocía o bien había probado en

contadas ocasiones. Todo eso ha cambiado de manera radical. Hoy en día el *sushi* se vende en casi cualquier cadena de supermercados y no es extraño encontrar personas que afirman que es su comida favorita. El encanto de lo japonés comenzó en el arte, pero ha llegado a condicionar nuestra manera de relacionarnos con el entretenimiento y hasta con la comida. La fascinación por el País del Sol Naciente ha evolucionado desde las imágenes del *ukiyo-e* hasta los dibujos animados del anime y las delicias gastronómicas del *sushi*. No me cuesta fantasear con una imaginaria mesa en un restaurante oriental alrededor de la cual Toulouse-Lautrec, Monet y Van Gogh compartieran *nigiris* de pez mantequilla, *makis* de atún y opiniones acerca de la última exposición de estampas japonesas.

LA HABITACIÓN AZUL,
Pablo Ruiz Picasso, 1901

Un malagueño devorando París



I don't care if Monday's blue,
Tuesday's grey and Wednesday too.
Thursday, I don't care about you.
It's Friday, I'm in love.

THE CURE

«Un cartel es un grito en la pared».

Atribuida a JOSEP RENAU

Las noches de invierno en París son frías y, en ocasiones, tristes, pero el 17 de febrero de 1901 el vino y la absenta caldeaban el ambiente. El nuevo siglo había comenzado un mes y medio antes y la capital francesa era una ciudad alegre, envuelta en la atmósfera del *art nouveau* y con miles de recién estrenadas luces eléctricas iluminando las avenidas. En el Boulevard de Clichy, el Café de l'Hippodrome era uno de los lugares de reunión de artistas y bohemios. No era raro ver aparecer al actor y cantante Aristide Bruant o a la bailarina Jane Avril, pero aquella noche en la mesa principal se oyen palabras en catalán entremezcladas con el francés. A las nueve de la noche, y después de demasiadas rondas y brindis, un joven de aspecto enfermizo se levanta y toma la palabra. Todos callan ante lo que parece ser el discurso de despedida de este pintor barcelonés, que en pocos días tiene previsto volver a su ciudad natal. Entre el humo, el ruido proveniente de otras mesas y los efectos del alcohol se hace difícil entenderlo, pero poco a poco va quedando claro que aquello no es un adiós. Al menos no el que todos esperaban. En un momento dado el joven se gira hacia una de las chicas que lo acompañan y comienza a declararle su amor. De nuevo. Por enésima vez, piensan quienes lo rodean: desde que llegó a París la obsesión del pintor catalán por esa joven ha rozado lo enfermizo, y parece que no puede dejar la ciudad sin repetir lo que todos ya saben y ella está harta de escuchar. Las palabras brotan atropelladas y animadas por el verdor esmeralda de la absenta, hasta que el artista le ofrece a su amada un proyecto de vida en común que ella vuelve a rechazar como ya ha hecho en no recuerda cuántas ocasiones. Es en el momento en que todo parece calmarse cuando todo estalla y se rompe y se rasga. El joven pintor saca una pistola de no se sabe dónde, apunta a la chica y dispara. Por suerte,

ella cae al suelo con apenas un roce en la sien gracias a la mala puntería del catalán. Por desgracia, él no necesita de una gran habilidad para acercarse el cañón de la pistola a la cabeza y matarse, demostrando una vez más que las noches de invierno de París son frías y, en ocasiones, tristes.

El suicidio de Carles Casagemas justo después de intentar asesinar a la joven Germaine Gargallo fue un momento clave en la vida de un pintor que estaba llamado a revolucionar el arte contemporáneo. En octubre de 1900 llegaban a París Carles Casagemas, Manuel Pallarès y Pablo Ruiz Picasso, sedientos de modernidad y de novedades no solo artísticas. La excusa para visitar la ciudad era asistir a la Exposición Universal que se celebraba desde el 15 de abril de ese año y en la que se mostraba *Últimos momentos*, uno de los primeros grandes cuadros de Picasso. Ahora bien, tres jóvenes aspirantes a artista como ellos no necesitaban de ninguna excusa para desear conocer la que desde hacía siglos era la capital cultural de toda Europa. Nada más llegar se instalaron en el apartamento de Isidre Nonell, otro pintor catalán que llevaba unos meses residiendo en el número 49 de la Rue Gabrielle. A menos de diez minutos a pie de los cafés del Boulevard de Clichy, de la colina sagrada de Montmartre, en la que se construía la basílica del Sacré-Coeur, o del poco sagrado y muy profano Moulin Rouge, el estudio de Nonell se convirtió en el centro de operaciones de aquel grupo de españoles en París. Además de visitar la Exposición y descubrir el arte más avanzado que por aquel entonces se producía en Occidente, los tres amigos conocieron a otras tantas chicas francesas que frecuentaban los ambientes bohemios. De ese modo, Pallarès comenzó una relación con Antoinette Fornerod, Picasso con Louise Lenoir, más conocida como Odette, y por último Casagemas con Germaine Gargallo. Las tres eran modelos muy cotizadas entre los pintores parisinos por su disposición a posar desnudas, y parece que su libertad y desinhibición deslumbraron a los tres jóvenes.

No está clara la naturaleza de las relaciones entre los seis, pero es más que probable que no formaran parejas estables, sino más bien un grupo fluido en el que los roles no eran fijos. Es cierto que existe un estereotipo acerca de la libertad sexual y afectiva dentro de algunos círculos artísticos, pero no es menos verdad que, tal y como afirma Javier Cercas, «una idea no se convierte en cliché porque sea falsa, sino porque es verdadera o porque contiene una

parte sustancial de verdad». Yo mismo pude comprobar esa espontaneidad sentimental durante mis años de estudiante de Bellas Artes en Valencia, y autoras como Almudena Grandes han utilizado este ambiente libre y emancipado como contexto para novelas como *Castillos de cartón*. De lo que no parece haber dudas es de que Casagemas no apreciaba esas osadías, pues desde que llegó a París solo tuvo ojos para Germaine. Se obsesionó con ella y con no poder satisfacerla sexualmente, intentó seducirla y hasta convencerla de que se casara con él, incluso aunque ella ya tenía un esposo por el cual, todo hay que decirlo, no mostraba demasiado interés. Pero ella no cedió. Pero ella rechazó sus ofertas de casamiento y sus promesas de amor eterno. Pero ella prefirió seguir viviendo una existencia libre y sin ataduras, algo que estuvo a punto de costarle, literalmente, la vida. En nuestros periódicos y noticiarios todavía aparecen estos amores tóxicos y ponzoñosos, y las radios y televisiones nos recuerdan cada demasiado poco tiempo que esta manera venenosa de entender el amor sigue presente entre nosotros, destrozando vidas, tal y como ocurrió hace más de ciento veinte años en un café parisino.

En *La habitación azul* de Picasso no parece haber rastro alguno del suicidio de Casagemas y del drama que supuso, y sin embargo hay detalles que permiten reconstruir aquel periodo de la vida del pintor malagueño. Entre todos los elementos que configuran la obra hay dos que pueden ser fundamentales para una interpretación de la pintura. Uno está en el título y el otro, pegado en la pared del fondo de la estancia. Uno es un color y el otro, un cartel.

En la pared representada en la parte superior derecha del lienzo, y acompañado por algún otro cuadro, hay un cartel protagonizado por una chica rubia que se levanta la parte inferior de un vestido blanco. Recortada sobre un fondo azul oscuro que se integra de manera perfecta en el tono general de la pintura, no es difícil identificar a May Milton, una bailarina inglesa que trabajaba a mediados de la década de 1890 en el Moulin Rouge. Este cartel en concreto fue un encargo de la propia May a un artista fundamental para el arte y el diseño gráfico de finales del siglo XIX; un pintor cuya vida y la de Picasso se entrelazan de maneras sorprendentes,

pese a que jamás se cruzaron en las calles de París, pues Henry de Toulouse-Lautrec llegó a la capital francesa el mismo año que María Picasso López daba a luz a un niño en Málaga. Durante los primeros diez años en París, Toulouse-Lautrec se dedicó a forjarse una carrera como pintor, además de integrarse en el ambiente nocturno de la ciudad. Sus deformaciones físicas, probablemente derivadas de la endogamia familiar y de varios accidentes infantiles, lo convirtieron en un amante del mundo de la noche y la bohemia, donde se sentía seguro, protegido y comprendido. Fue en ese entorno en el que conoció a quienes serían los protagonistas de sus primeros carteles: bailarinas, actrices, cantantes, escritores o coristas son los personajes de casi todas sus obras gráficas, y no es de extrañar que el primer cartel que realizó en 1891 fuera para un espectáculo en el Moulin Rouge. En *Moulin Rouge: la Goulue* aparecen ya todas las características que convirtieron a Toulouse-Lautrec en el gran revolucionario del cartel moderno: composiciones centrífugas, puntos de vista inusuales, un acercamiento contemporáneo a la representación de la figura humana y una gama de colores reducida pero muy expresiva. Y lo mismo ocurre con el cartel que Picasso pinta al fondo de *La habitación azul*. No sorprende que Picasso eligiera precisamente un cartel de Toulouse-Lautrec para decorar la estancia representada en el cuadro porque, por aquel entonces, si había un pintor que Picasso amaba y admiraba por encima de otros, ese era el pequeño genio de Albi.

Como muestra puede servir la extraordinaria exposición dedicada a la obra de ambos artistas organizada entre 2017 y 2018 por el Museo Thyssen de Madrid, muestra en la que, si bien no se expuso *La habitación azul*, sí que pudieron verse numerosas obras que dejaban patente la estrecha relación entre ambos. Picasso había conocido la obra de Lautrec incluso antes de viajar a París gracias a revistas y fotografías, y su fascinación por el francés llegó hasta extremos insospechados. Años después de descubrir su pintura, su influencia era tan grande que amigos como Max Jacob, Guillaume Apollinaire o André Salmon fastidiaban al malagueño con la frase *Encore trop de Lautrec!* «Todavía demasiado Lautrec», le decían entre divertidos y críticos mientras Picasso estaba a punto de agitar la pintura occidental de una manera que nadie esperaba.

El año en que empezaba un nuevo siglo morían tanto Casagemas

como Toulouse-Lautrec, y nacían esta pintura y un artista, pues *La habitación azul* es una de las primeras obras en las que podemos ver a un Picasso ya original y diferente a todos los creadores de aquella época. El año en que comenzaba un nuevo siglo un joven español de veinte años pintaba al fondo de uno de sus lienzos un cartel de un artista de treinta y siete recién fallecido. Quién sabe si de ese modo Picasso estaba homenajeando de manera póstuma a quien tan importante había sido para su formación, a la vez que recordaba aquellos meses de bohemia y alegría que habían acabado con el suicidio de su amigo.

Es un hecho aceptado que la muerte de Casagemas marcó un punto de inflexión en la vida de Picasso. El comienzo de su etapa azul se relaciona desde hace décadas con este hecho dramático, incluso aunque el malagueño no estuviera presente durante aquella infausta noche en el Café de l'Hippodrome. De hecho, Picasso no volvió a París hasta tres meses después del suicidio de su amigo, lo que no impidió que pintara varios retratos del cadáver de Casagemas en un lecho de muerte junto al que nunca llegó a estar. Uno de estos retratos, en concreto el conservado en el Museo Picasso de París, es perfecto para intentar comprender qué ocurrió durante aquellas semanas en su mente y su pintura. Al fondo del pequeño lienzo aparece una vela de la que surgen unos rayos de luz representados a partir de cortas y vibrantes pinceladas amarillas, verdes y rojas. Es una luz festiva y cálida, una luz que nos transporta a los primeros cuadros pintados por Picasso a su llegada a París, obras llenas de intensidad y en las cuales la influencia de Lautrec está más presente. Pero el primer plano es totalmente diferente. A la izquierda de la imagen nos impacta el perfil del amigo difunto, donde todavía es visible la herida de la bala que acabó con su vida. Sin embargo, la clave está en el color. Lo más llamativo no es el rictus de un Casagemas muerto, sino el tono azulado que tiñe su piel. Un fondo cálido y un primer plano frío; unos colores alegres en el pasado más alejado y una gama azulada, triste y sombría en el presente más cercano. Es difícil transmitir de una manera más clara el tránsito de un estado de júbilo y diversión a otro de depresión y pesadumbre. Ahí se encuentra el inicio de la etapa azul de Picasso,

pero también está en *La habitación azul*, puesto que, si bien el tono general de la composición es frío y glacial, todavía permanecen algunas pinceladas de intenso cromatismo cálido.

Ante esta obra hay preguntas que es imposible obviar. ¿Es *La habitación azul* el verdadero dormitorio de Picasso? ¿Tenía el pintor malagueño un cartel de May Milton en su cuarto como el que representa en esta pintura? ¿Quién es en realidad esa joven que se asea en una pose que nos recuerda de manera inmediata a tantos cuadros de Degas o Lautrec? Las respuestas quizás se encuentren a muchos kilómetros de distancia de París.

En las Navidades del 2008 pude volver a Nueva York después de demasiado tiempo. Mi anterior estancia fue con apenas dieciséis años, una edad en la que mis intereses estaban muy alejados de cualquier cosa que tuviera que ver con la cultura y sus misterios. En este nuevo viaje una cita obligada era visitar el MoMA, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, meca ineludible para cualquier amante de la pintura de vanguardia, pese a las lógicas y razonables críticas que este templo de la cultura ha recibido en los últimos tiempos. A día de hoy la organización de las obras ha cambiado de manera radical, pero hace más de quince años la estructura de la colección permanente todavía seguía un criterio tradicional desde un punto de vista historiográfico, con Picasso como centro y vórtice de todo el discurso del arte contemporáneo. No es de extrañar que en un momento determinado una mítica obra del pintor español me asaltara de una manera que resulta difícil de transmitir. Recuerdo perfectamente cómo, al girar una esquina y embocar la entrada a una gran sala, el impacto de *Las señoritas de Aviñón* me paralizó durante unos instantes. Había visto el cuadro decenas de veces en fotografías, lo había estudiado y explicado en otras tantas ocasiones, pero nada me había preparado para el contacto directo con la pieza. Tan solo he sentido algo similar con alguna otra obra de Picasso, como el *Guernica*, o con pinturas como *Las meninas* de Velázquez o el *Descendimiento* de Rogier van der Weyden. Sin embargo, recuerdo aquella sensación como algo mucho más intenso y penetrante. Quizás fuera la iluminación de la estancia, el tamaño del cuadro o lo excepcional de estar al otro lado del océano Atlántico, pero lo que es seguro es que aquellos cinco pares de ojos me atraparon con sus miradas ibéricas, egipcias y africanas.

Es sabido que esos cinco cuerpos desnudos representan a un

grupo de prostitutas de la calle Avinyó de Barcelona, y que la manera en la que están pintadas marcó un antes y un después en el desarrollo de la pintura occidental al adelantarse a su época en al menos una década. No obstante, lo que nos ha traído hasta aquí es algo distinto. Para algunos historiadores, una de las chicas que posaron desnudas para Picasso en este lienzo transgresor y rebelde habría sido la mismísima Germaine por la que Casagemas había perdido literalmente la cabeza seis años antes. Se sabe que el pintor y la modelo fueron pareja después de que el primero volviera a París tras el suicidio de su amigo, por lo que esta hipótesis no es en absoluto descartable, además de que sería una muestra más de la tormentosa relación de Picasso con las mujeres a lo largo de toda su vida. De ser así, a quien vemos en *La habitación azul* sería a Germaine Gargallo aseándose en la habitación de Picasso tras una noche de pasión, mientras desde un cartel la bailarina May Milton baila al ritmo de una música que había dejado de sonar hacía tiempo.

En los monasterios medievales en ocasiones escaseaba el pergamino. No solo era un producto caro, sino que a veces las guerras y los conflictos dificultaban el suministro. En algunos momentos como aquellos, los monjes y las monjas que se dedicaban a copiar manuscritos decidían borrar páginas enteras de viejos libros para escribir encima. Durante horas raspaban la cálida superficie del pergamino con cuchillas hasta eliminar las antiguas palabras. Callaban a una voz para dar luz a un nuevo discurso. Con todo, no siempre conseguían borrarlo todo, y entre las nuevas frases a veces afloraban restos de una remota escritura anterior. Son los llamados palimpsestos, textos en los que pueden encontrarse varios niveles de lectura, varias capas de tiempo, varios estratos culturales.

A comienzos del siglo xx Picasso se vio en la misma tesitura que los amanuenses medievales. Acuciado por las deudas y con escasos ingresos, en no pocas ocasiones decidió pintar encima de lienzos usados, tapando antiguas obras que, gracias a nuevas tecnologías, podemos descubrir hoy en día. Así, modernas investigaciones llevadas a cabo por el doctor John Delaney y la doctora Kathryn Dooley bajo el amparo de The Phillips Collection de Washington D.

C. han demostrado que *La habitación azul* está pintada sobre una imagen anterior. La estancia azulada, el cartel de Lautrec, las sábanas blancas y todos los elementos de este cuadro ocultan un retrato masculino creado en julio de aquel 1901 con una intensa gama de colores cálidos, vivos y vibrantes. Azules y añiles sobre naranjas y rojos. La tristeza que vela la alegría y el desenfreno. El cuerpo desnudo de Germaine pintado justo encima de los ojos de un hombre que la observa desde las profundidades del lienzo. Un *voyeur* escondido cuya mirada nos es ocultada. El pasado, la tristeza, el drama, la dicha y el gozo, la piel desnuda de un cuerpo joven y una bailarina al fondo. Todo ello bulle ante nuestros ojos en una coreografía de pinceladas y colores, una danza cuyo movimiento parece detenido en el tiempo pero que sigue desplegándose en nuestra imaginación y nuestra memoria.

Picasso pinta en este cuadro un cartel, un trozo de papel cubierto de tintas y colores. Durante los siguientes diez años seguirá representando de manera infatigable pedazos de papel de todo tipo y condición. Etiquetas, recortes de periódicos, más carteles, partituras, revistas… Al final de esta etapa, y quizás cansado de copiar las texturas, los colores y los textos de esos cientos de papeles, decidió dar un paso revolucionario que nadie había osado emprender hasta ese momento. En lugar de imitar aquello que le rodeaba decidió abrir la puerta del territorio de la pintura para que la realidad entrara en el espacio sagrado del cuadro. En un momento determinado del año 1912, en vez de representar de nuevo la apariencia del asiento de una silla para un bodegón en el que trabajaba, pegó un trozo de esa rejilla en su lienzo y pintó encima. Algo en apariencia tan banal fue uno de los gestos más revolucionarios de la historia del arte occidental: había nacido el *collage*. La pintura perdía su monopolio. La pintura ya no era la gobernante absoluta del reino de las imágenes. De limpiar paletas o cubrir el frío suelo de los talleres, los papeles de periódico o de pared pasaron a compartir ese espacio de privilegio delimitado por los confines de un cuadro.

Para ampliar los dominios de la pintura hizo falta un pintor que la amara tanto como para derribar sus fronteras. Para explorar nuevos senderos artísticos fue necesario que surgiera un creador que se diera cuenta de que la pintura necesitaba de la colaboración de la realidad para inaugurar una etapa inédita. Tuvo que aparecer

en escena un malagueño bajito de profundos ojos negros, camisa a rayas y energía infinita.

EL ARTE DE LA PINTURA,
Johannes Vermeer van Delft, 1666-1668

Alegoría de la desorientación

MAFALDA: *¿No ves que los países desarrollados son justamente los que viven cabeza arriba?*
FELIPE: *¿Y eso qué prueba?*
MAFALDA: *¡Que por vivir cabeza abajo, a nosotros las ideas se nos caen!*

QUINO

Stand in the place where you live.
Now face north.
Think about direction,
wonder why you haven't before.

R.E.M.

Vermeer fue un pintor holandés que vivió apenas cuarenta y tres años y del que se conocen todavía menos cuadros. Nació en una familia calvinista de la pequeña y próspera ciudad de Delft, donde residió toda su corta vida y donde debió de formarse como pintor, si bien no es seguro quién pudo ser su maestro. Se casó con la joven católica Catharina Bolnes antes de cumplir los veintiún años, para lo cual es posible que debiera convertirse a la fe de su esposa, pues los once hijos que sobrevivieron fueron bautizados con nombres del santoral. Los problemas jamás abandonaron a la pareja: recelos iniciales por parte de su suegra, agrias discusiones en aquellos años de fervoroso conflicto entre cultos religiosos y profundas diferencias de patrimonio entre la familia del pintor, de clase media, y la de su mujer, mucho mejor situada económicamente. Fue también tratante de obras de arte, pintó casi siempre por encargo de unos pocos clientes muy escogidos y jamás llegó a triunfar como artista. Al menos no al nivel de otros contemporáneos como Rubens o Velázquez, pues solo siglos después de su muerte sus obras comenzaron a ser apreciadas como verdaderas joyas de la mejor pintura barroca de su tiempo. No es seguro si su lentísimo ritmo de producción fue debido a una meticulosidad extrema o el resultado de no poder dedicar más tiempo a la pintura, acuciado como estaba por tantos inconvenientes y quehaceres distintos. Lo que es cierto es que Johannes Vermeer van Delft trabajó como artista durante unos escasos veintidós años y pintó tan poco que sus cuadros parecen ser como esas flores extrañas que se abren apenas un día o esas mariposas tan insólitas por las cuales algunos entomólogos pierden años de vida con tal de contemplar su belleza siquiera un instante.

De hecho, ni un solo museo español conserva pintura alguna de Vermeer. Teniendo en cuenta la importancia del Museo del Prado o

que el Museo Thyssen de Madrid posee una de las mejores colecciones privadas de todo el mundo, este hecho es sin duda sorprendente. Tampoco puede disfrutarse de su obra en ninguna pinacoteca de Italia, Portugal, Rusia, Suiza, los países escandinavos o Latinoamérica, África, Asia ni Oceanía. Tan solo Estados Unidos y algunos países europeos poseen óleos de Vermeer en sus colecciones. Destacan los cinco lienzos conservados en la National Gallery of Art de Washington o las cuatro obras que albergan el Metropolitan de Nueva York y el Rijksmuseum de Ámsterdam. Por el contrario, museos tan relevantes como el Louvre parisino o la londinense National Gallery apenas pueden mostrar dos óleos cada uno. Otras pinacotecas basan buena parte de su fama en alguna de las pinturas de Vermeer que pueden mostrar a los visitantes. Así ocurre en el museo Mauritshuis de La Haya y *La joven de la perla* o en la Frick Collection de Nueva York y su extraordinaria colección de apenas tres Vermeers. Caso aparte y excepcional es el del Kunsthistorisches Museum de Viena: una de las colecciones más importantes del mundo, que cuenta con tablas flamencas de Van Eyck y Van der Weyden, tres Caravaggios, diez Tizianos, varios Dureros, algunos Rubens y hasta la mayor reunión de obras de Velázquez fuera del Museo del Prado, tan solo puede exhibir una obra de Vermeer. Ahora bien, es una pintura que vale por todo un museo y en la cual el pintor holandés plasmó lo mejor de su técnica y que además llenó de significados simbólicos que no aparecen en otras de sus telas. Un lienzo titulado *El arte de la pintura* y que no es arriesgado considerar como una de las cimas no solo de la carrera de Vermeer, sino de toda la pintura barroca europea. Una obra por la que viajaremos a continuación y en la que, con suerte, nos perderemos sin remedio.

Plinio el Viejo narra la anécdota en su *Historia natural*. El escritor romano cuenta cómo dos de los más grandes pintores de la Antigüedad griega llevaron a cabo una competición para dilucidar quién era el mejor. Zeuxis pintó un frutero lleno de uvas; Parrasio mantuvo su obra oculta tras una cortina hasta el final del concurso. Las frutas estaban representadas con tal precisión que los pájaros acudieron raudos a picotearlas, tras lo cual Zeuxis pidió a Parrasio

que descorriera la cortina para poder ver su obra, pero este no pudo retirar el cortinaje puesto que su pintura era la propia tela fingida. En ese momento, el primero reconoció su derrota: él había engañado a los pájaros con su frutero y sus uvas, pero Parrasio había confundido al propio Zeuxis con una cortina pintada de un modo perfectamente mimético.

En *El arte de la pintura* Vermeer va más allá de Parrasio: no solo pinta una extraordinaria cortina que cubre toda la parte izquierda de la composición, sino que es capaz de representar una escena llena de delicadeza y armonía. A la derecha y de espaldas aparece un pintor en pleno trabajo. Vestido de manera elegante con sombrero negro y calzas rojas, quedan pocas dudas de que es el propio Vermeer, aunque la interpretación de su postura haya dado lugar a diversas teorías. Hay quien piensa que al representarse de espaldas quería hacer hincapié en lo universal de la alegoría: no es el retrato de una persona concreta, sino de todas y cada una de las que se han dedicado a este noble arte. Otros afirman que la pose sería una crítica velada al relativo anonimato en el que vivían los artistas neerlandeses de su tiempo pese a la fama y gloria que conseguían para sus ciudades y su país. En cualquier caso, lo que es cierto es que nuestra mirada pasa casi de puntillas por la espalda del pintor y se ve atraída por la figura femenina del fondo.

Una joven se cubre con una tela de brillante azul turquesa mientras acuna un libro con su brazo izquierdo y sostiene una trompeta en su mano derecha. Su rostro lo remata una guirnalda de lo que parecen hojas de laurel también azules, incongruentes en teoría, pero que una vez visto el cuadro por vez primera somos incapaces de imaginar de otro color. Se trata de Clío, hija de Zeus y Mnemósine, musa de la Historia y símbolo de la importancia de la pintura para los Países Bajos del siglo XVII. La corona de laurel es símbolo de vida eterna, honor y gloria, el sonido de la trompeta la relaciona con la fama y el libro representa la Historia de la que es musa. Hay otros objetos que completan la escena y la llenan de variados mensajes, no obstante, un último elemento atrapa la mirada desde el mismo fondo de la estancia. Colgado sobre la pared blanca que cierra el taller, Vermeer ha dado lo mejor de sí mismo para pintar un enorme mapa que cubre casi todo el muro. Somos capaces de sentir el peso del pergamino sobre el que está impreso y la aspereza de su superficie arrugada, y también podemos leer el

nombre de las ciudades, los mares y las bahías representadas. A diferencia de otros muchos lienzos de Vermeer, en *El arte de la pintura* no vemos la ventana por la que entra esa luz lechosa y nívea que inunda sus cuadros. No es necesario: el mapa es la ventana. El mapa es lo que abre el espacio al exterior y permite a nuestra imaginación explorar océanos y territorios desconocidos.

Siempre me han fascinado los mapas. Uno de mis primeros recuerdos de infancia es el de reunir algunos minerales y fósiles, unas cuantas monedas antiguas y varios clicks de Playmobil, guardarlo todo en una caja de cartón, esconder el botín en un lugar apartado y, por último y como paso más importante, dibujar un mapa del tesoro. Mucho tiempo después comencé a viajar y no concebía el viaje sin uno en la mano. Consultaba atlas y mapas de carretera para organizar el recorrido, recogía todos los planos de los lugares que visitaba y apuntaba las ciudades que descubría en un gran ejemplar que todavía conservo y actualizo. Hoy en día ya no recurro al papel, pero las aplicaciones de geolocalización son lo que más utilizo cuando hago cualquier viaje. Mi alumnado también sufre esta afición desmedida. Siempre que puedo incluyo algún elemento cartográfico en mis clases, ya sea un plano de una ciudad importante para algún movimiento artístico o un planisferio que sirva de apoyo para explicar la difusión de un estilo a lo largo y ancho del globo terráqueo. Incluso he escrito este libro en una habitación repleta de mapas de lugares que amo y que he visitado en los últimos años, mapas sobre los que dejo que la mirada y la fantasía deambulen y se pierdan. Pensándolo bien, es normal que la cartografía me guste: desde niño me han entusiasmado las imágenes, y un mapa no deja de ser una representación y un retrato del paisaje y del terreno. ¿Quién no ha fantaseado con descubrir el perfil de una cara en la línea de costa de un país? ¿Acaso no es normal evocar la silueta de un cuerpo en una península o el contorno de una mano en las orillas abruptas de un fiordo? La geografía es la anatomía del territorio; los cartógrafos son los retratistas de las cordilleras, las llanuras y las marismas.

A Vermeer también debían de encantarle los mapas. A Vermeer y a sus clientes, porque bastantes de sus pinturas están decoradas con

planos colgados de las paredes, tal y como queda patente en *El arte de la pintura*. En las obras conservadas del pintor neerlandés hasta en ocho ocasiones colocó grandes mapas como elementos decorativos, lo que demuestra la importancia que la cartografía llegó a alcanzar en aquellos años. Desde finales del siglo XVI Holanda se había convertido en una gran nación. Los actuales Países Bajos se sumaron a España y Portugal como potencias comerciales, para lo cual el control de los mares era absolutamente indispensable. Y no hay gobierno de los océanos sin el dominio de la geografía y de los mapas. De ese modo, los planos comenzaron a decorar las casas de las ricas familias burguesas de Ámsterdam, La Haya o Róterdam. Las paredes de las mansiones enriquecidas por el comercio con las Indias ya no solo mostraban óleos con paisajes o tapices de escenas mitológicas, sino también portulanos y cartas náuticas de todo tipo y condición. No eran mapas pequeños. Eran más bien grandes geografías ornamentales estampadas en papel o pergamino, pegadas sobre tela, coloreadas a mano y protegidas finalmente con algún barniz. Aparecen no solo en las pinturas de Vermeer, sino también en las de otros artistas de la época como Frans Hals o Pieter de Hooch, lo que demuestra que eran un elemento bastante habitual en muchas viviendas neerlandesas del siglo XVII.

Lo que no es tan común es la manera en la que están orientados estos mapas. Fascinados por los detalles, las texturas y la luz que Vermeer ha conseguido plasmar en *El arte de la pintura*, es fácil que no nos percatemos de que el mapa está colocado de manera poco frecuente, pues la orientación geográfica del territorio no coincide con la de nuestra actual cartografía. El norte está a la derecha y el oeste ocupa la parte superior del mapa; lo que entonces era Flandes y hoy es Bélgica no está situado en la zona inferior, sino en la parte izquierda. Todo el territorio parece girado noventa grados en el sentido de las agujas del reloj y no es algo excepcional de esta obra en concreto. De todos los lienzos de Vermeer, tan solo en *Mujer con laúd* del Metropolitan Museum de Nueva York el mapa se encuentra «correctamente» orientado. Ahora bien, ¿qué significa «bien orientado»? ¿Hay acaso una única disposición apropiada para un mapa y otras muchas inadecuadas? El territorio tan solo cambia a escalas de tiempo geológicas que los seres humanos somos incapaces de percibir, pero los mapas y la cartografía lo hacen a

una velocidad mucho más rápida. Basta con prestar algo de atención y podremos tener la sensación de oír cómo giran los continentes y se desplazan los países y las naciones.

A algo más de tres horas en coche desde Londres y ya muy cerca de Gales se encuentra Hereford. No hay mucho que ver en esta pequeña ciudad más allá de su catedral, construida a partir de 1079 cerca del río Wye, el cual serpentea perezoso por la hasta ahora siempre verde campiña inglesa. Hay unas cuantas catedrales mucho mejores en Inglaterra, pero este templo guarda un tesoro único en el mundo. Para poder contemplarlo debemos entrar y buscar una puerta que se abre en el lado derecho de la nave central y poco antes de llegar al transepto. Este umbral da paso a lo que queda de uno de los antiguos claustros, hoy con las ventanas cerradas y convertido en un largo pasillo en esquina. Al doblar a la derecha al final de la galería aparece el acceso a un moderno edificio que acoge la joya que hemos venido a descubrir: el Mapamundi de Hereford. Pintado a mano hacia el año 1300 en una única y enorme hoja de pergamino, se trata del mayor planisferio medieval conservado. En él pueden encontrarse más de cuatrocientas ciudades, quince episodios bíblicos, cinco escenas mitológicas clásicas y más de treinta especies animales y vegetales diferentes, lo que lo convierte en una verdadera enciclopedia del saber medieval. No obstante, lo que nos ha traído hasta aquí no son los habitantes o las poblaciones representados en su abigarrada superficie, sino la estructura misma de la cartografía. Porque este planisferio de Hereford es uno de los mejores ejemplos de un tipo muy especial de mapa medieval cuyo análisis puede descubrirnos sorpresas inesperadas de cómo entendían la realidad nuestros antepasados y hasta sobre la manera en que hoy en día hablamos y pensamos acerca de la geografía y el territorio.

El mundo de comienzos del siglo XIV está representado con la forma de una esfera de la que tan solo vemos el hemisferio norte, y los continentes y los mares aparecen reducidos a formas muy básicas pero de gran contenido simbólico. El contorno del globo terrestre es una gran O, mientras que los mares y ríos principales configuran una enorme T que divide la tierra en los tres continentes

entonces conocidos: Asia, África y Europa. No es extraño que este tipo de mapas se conozca como mapas «de T en O» o también como *Orbis Terrarum*, dos palabras que, además de comenzar por dichas letras, significan «el orbe del mundo», el cual tenía su centro simbólico en la ciudad de Jerusalén. Al igual que en *El arte de la pintura* de Vermeer, en el Mapamundi de Hereford los puntos cardinales no están dispuestos a la manera actual. En este caso el norte se sitúa a la izquierda, por lo que es el este el que se encuentra en la parte superior de la imagen, colocación privilegiada que nada tiene que ver con la geografía y sí con la teología y la religión. En Oriente ahí se situaba el paraíso terrenal: desde el este sale el sol cada mañana para dar comienzo al ciclo diario de la vida, y por allí esperaban los cristianos la nueva venida de Cristo que daría paso a la llegada de la Jerusalén Celestial y la gloria eterna. Se trata por tanto de una cartografía más lumínica que geográfica, con connotaciones simbólicas tan profundas que dejó huella hasta muchos siglos después.

No hay obligación alguna de situar el norte en la parte de arriba de nuestros mapas. Colocar ese punto cardinal en una clara posición de privilegio es una decisión que se tomó en un momento determinado de la historia pero que podría no haberse dado. En la misma Edad Media del Mapamundi de Hereford, los cartógrafos musulmanes localizaban el sur en la parte superior de sus cartografías, pues no en vano su cultura se desarrolló principalmente en las orillas meridionales del Mediterráneo. Sin embargo, a partir de comienzos del siglo XV todo cambió. Los mapas de navegación conocidos como portulanos empezaron a mostrar de manera cada vez más frecuente el norte a la manera actual. No es seguro el porqué de esta decisión trascendental. Quizás fuera un reflejo de la costumbre de utilizar la Estrella Polar como guía, pero lo que es cierto es que poco a poco las cartas náuticas y los planisferios con el norte arriba fueron ganando este combate geográfico. Lo que no hicieron fue ganar la guerra de las palabras.

Cuando los europeos comenzaron a utilizar las brújulas que habían inventado los chinos, no tuvieron duda de que estas indicaban el norte. De ellas se valieron para la navegación en mar abierto durante siglos; sin embargo, por algún motivo, todavía a día de hoy utilizamos una expresión que poco tiene que ver con ese punto cardinal y sí con el recuerdo de los antiguos mapas

medievales. Es cierto que podemos «perder el norte», pero para recuperar el rumbo extraviado no solemos *nortearnos*, sino que nos *orientamos*. Nuestras brújulas geográficas apuntan de manera indudable al norte, pero parece como si nuestro lenguaje prefiriera la guía de ese Oriente simbólico que dominaba los antiguos mapamundis. Quizás algunos ya no esperemos el retorno del Mesías desde el brillante y luminoso este geográfico, pero ante los inconvenientes que podemos encontrar en cualquier viaje o las encrucijadas que el destino nos coloca delante escogemos orientarnos. Por una vez, y sin que sirva de precedente, el norte ha perdido la batalla.

Hay artistas que no quieren desprenderse nunca de alguna de sus pinturas más queridas. El caso más conocido es tal vez el de Leonardo da Vinci y *La Gioconda*, pues el pintor italiano la llevó consigo hasta el castillo francés de Clos-Lucé donde murió el 2 de mayo de 1519. Pero no es el único. Vermeer nunca se separó de *El arte de la pintura*, pese a que durante los últimos años de su vida los problemas económicos acuciaron a la familia, y solo tras su muerte el cuadro fue vendido para poder pagar las numerosas deudas. En ese momento comenzó una historia fascinante con no pocos puntos oscuros.

Durante más de un siglo se desconoció el paradero de la pintura, para reaparecer en 1813 al ser comprada por el aristócrata austriaco Johann Rudolf Czernin, en cuya familia permaneció hasta que en septiembre de 1940 fue vendida al mismísimo Adolf Hitler. Poco más de tres años después, y con el final de la Segunda Guerra Mundial ya cerca, Hitler decidió trasladar buena parte de su colección de arte a un refugio seguro: las minas de sal de Altaussee, en los Alpes austriacos. Allí fue a parar el cuadro de Vermeer, junto con miles de obras provenientes de robos y saqueos en toda Europa, y allí estuvo a punto de acabar sus días al mismo tiempo que el resto de ese tesoro artístico. En abril de 1945, con las tropas aliadas ya muy cerca de las minas y con el cadáver de Hitler todavía ardiendo en el búnker de Berlín, el dirigente nazi August Eigruber ordenó que se explosionaran ocho bombas de media tonelada cada una para destruir las minas y su contenido. Por suerte, las

autoridades locales y los mineros desobedecieron la orden y evitaron el desastre. Pocos días después las obras de arte eran rescatadas por los miembros del programa de monumentos, arte y archivos del Ejército de Estados Unidos, más conocidos como *Monuments Men* e inmortalizados en una película de 2014 dirigida por George Clooney. Durante esos años oscuros, *El arte de la pintura* estuvo refugiado en aquellos túneles salinos con otra obra maestra de Vermeer: *El astrónomo*. Si la primera pintura fue comprada, el segundo óleo fue robado al aristócrata francés de origen judío barón Édouard de Rothschild. ¿Qué hizo que Hitler quisiera poseer precisamente estas dos obras del pintor holandés? ¿Creyó acaso que los astros y planetas que estudia atentamente el astrónomo le protegerían en su afán por poner patas arriba la geografía del mundo, como ocurría en el mapa de *El arte de la pintura*?

Cuando se intenta ir más allá de los confines que nos marca el territorio, a veces se pierde el norte y toda la civilización se desorienta. Parece fácil trazar nuevas fronteras sobre un papel y, sin embargo, no es en absoluto sencillo. Así hizo Occidente durante siglos con territorios de África y Oriente Próximo y también Hitler hace décadas, pero la geografía es más tozuda. Ya dijo Thoreau que las fronteras no son el este o el oeste, el norte o el sur, sino allí donde el hombre se enfrenta a un hecho. Podemos dar la vuelta a un mapa y colocar el norte a la derecha, como en *El arte de la pintura*, u Oriente en la parte de arriba, como en los antiguos *Orbis Terrarum*, pero eso no significará gran cosa en el día a día de quienes habitamos esas tierras, surcamos esos cielos y navegamos esos mares. Da igual cómo llamemos a los puntos cardinales o de qué forma los organicemos. Lo imprescindible es saber en qué lugar nos encontramos nosotros, hacia dónde queremos dirigirnos y qué camino hay que seguir para alcanzar ese objetivo. Una brújula es inútil sin alguien que la observe y la analice, de igual manera que una pintura no se completa hasta que nuestra mirada la percibe y la descifra. Todos llevamos una brújula dentro de nosotros. El problema es que es difícil encontrarla, muy complicado poder consultarla con tranquilidad y casi imposible interpretarla de manera correcta.

ANUNCIACIÓN,
Joos van Cleve, hacia 1525

De traducciones dudosas y tecnologías viajeras

«Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción».

JORGE LUIS BORGES

«Cualquier tecnología lo suficientemente avanzada es indistinguible de la magia».

ARTHUR C. CLARK

La Via Cavour es una de las más concurridas del centro histórico. Los teóricos cuatro carriles para el tráfico se convierten en muchos más gracias a la inventiva de los italianos a la hora de conducir. A los taxis y los autobuses se suman las omnipresentes motocicletas esquivando coches y peatones, mientras que el ruido es en ocasiones ensordecedor. Aun así, en Roma la sorpresa siempre ronda cerca, y en dos zancadas uno puede pasar del caos más insoportable a la armonía del arte y la cultura. En este caso no son dos pasos, pero sí los setenta y seis escalones de la Via San Francesco di Paola, una escalinata perpendicular a Cavour que sube por la ladera de la colina del Oppio. Conocida también como Salita dei Borgia, «Subida de los Borgia», por haber formado parte del palacio de esta importantísima familia valenciana que llegó a dar dos papas, hoy en día es un callejón algo descuidado, pero con un innegable encanto: al fin y al cabo, una síntesis de lo mejor y lo peor de la ciudad.

A medida que se asciende el espacio se estrecha. Más allá de la mitad de la calle esta se convierte en un pasadizo cubierto en el que los escalones parecen todavía más desgastados por la humedad y los miles de suelas que los han acariciado desde hace siglos. La oscuridad del corredor enmarca un fragmento de cielo y la esquina de un edificio clasicista, y poco antes de salir de nuevo al exterior la altura de la galería desciende hasta casi rozar nuestras cabezas. Al dejar atrás el último escalón aparece ante nosotros una amplia plaza sin nada de especial: demasiados coches, un quiosco abandonado cubierto de pintadas, varios edificios como tantos otros y, a nuestra izquierda, otra amplia escalinata que se dirige hacia un pórtico de cinco arcos protegidos por una reja metálica. A simple vista es difícil distinguir ante qué tipo de construcción nos encontramos.

¿Un palacio? ¿Otra de las casi mil iglesias que hay en la ciudad? ¿La sede de algún organismo oficial? No obstante, y a pesar de la duda y de lo anodino de la fachada, estamos a punto de cruzar el umbral de un verdadero cofre del tesoro; un edificio que, como si de un enorme joyero se tratara, guarda una de las más brillantes creaciones del arte occidental.

Esto es posible porque Roma es una de las ciudades donde la maravilla puede surgir en casi cualquier parte. Aquí no hace falta pagar la entrada a un museo para descubrir algunas de las mejores obras maestras de toda la historia: el arte permanece en muchos casos en los lugares para los que fue ideado y creado. No es difícil encontrarse con una capilla repleta de cuadros de Caravaggio en San Luis de los Franceses, frescos de Rafael en palacios como la Villa Farnesina o esculturas de Bernini repartidas por diversos puntos de la ciudad. Además, en muchos de estos casos el acceso es gratuito, lo cual permite organizar visitas culturales extraordinarias a precios imbatibles.

Uno de estos sitios fascinantes es la basílica de San Pietro in Vincoli, hasta la que nos ha traído la escalinata de los Borgia. Al traspasar la puerta tampoco hay nada que nos llame en especial la atención. La ancha nave central está casi vacía y tan solo destacan dos hileras de columnas dóricas de mármol, con toda probabilidad de origen griego y tomadas de algún edificio en el momento de la construcción del templo a mediados del siglo V. La bóveda es barroca y el ábside que se vislumbra al fondo está cubierto de frescos manieristas, lo que dota al conjunto de un aspecto ecléctico no demasiado evocador. Ni siquiera las cadenas con las que san Pedro fue apresado en Jerusalén conservadas en la pequeña cripta bajo el altar son capaces de suscitar demasiado interés. Y, sin embargo, al fondo de la nave lateral derecha se agolpa un grupo de gente. Al acercarnos vemos bocas abiertas, cámaras de fotos a pleno rendimiento, una profesora que explica algo a sus estudiantes y una guía que hace lo propio ante una docena de turistas. Cuando llegamos a su altura y dirigimos nuestra mirada a la derecha, entendemos el motivo de tanta expectación, pues estamos tan cerca del *Moisés* de Miguel Ángel que parece que podamos tocarlo con tan solo alargar la mano. No es el momento de analizar esta obra maestra de la escultura; no son estas las páginas para recordar la célebre *terribilità* que parece animar algunas de las figuras

esculpidas por el florentino; tampoco es el lugar para rememorar las andanzas y vericuetos de la monumental tumba del papa Julio II de la que debía formar parte el *Moisés*, hoy reducida a siete esculturas cuando el proyecto original superaba las cuarenta figuras. Si estamos ante el profeta y patriarca del Antiguo Testamento tallado en mármol es para fijarnos en un detalle que, aunque conocido, muchos de los turistas que nos rodean es posible que obvien: el *Moisés* tiene cuernos.

Alrededor de la misma fecha en la que Miguel Ángel esculpía su escultura, pero a más de mil quinientos kilómetros de distancia, el pintor flamenco Joos van Cleve daba las últimas pinceladas a su *Anunciación*. Si este libro trata de imágenes que albergan a su vez otras imágenes, el cuadro de Van Cleve podría servir como resumen de buena parte de los temas analizados: en la esquina superior izquierda hay vidrieras con motivos figurativos; el centro de la composición está dominado por un retablo entreabierto con personajes del Antiguo Testamento; la Virgen lee un libro ilustrado con lo que podría ser una escena del pecado original, e incluso bajo el dosel de la cama puede entreverse un espejo circular que refleja parte de la escena. Pero los elementos metapictóricos no acaban ahí: justo sobre la paloma que simboliza al Espíritu Santo y colgada en la pared del fondo por tres clavos metálicos aparece una ilustración coloreada. Pese al discreto tamaño de la pintura, no cuesta distinguir una figura barbada que sujeta dos tablas, con un nimbo dorado rodeando su cabeza y, de nuevo, un par de cuernos, en este caso incluso más evidentes que en la escultura de Miguel Ángel. ¿Qué ocurría a comienzos del siglo XVI para que tanto en Roma como en Amberes los artistas representaran a Moisés como un venerable anciano coronado por una llamativa cornamenta? ¿Qué se esconde detrás de estas imágenes tan ajenas a nuestra tradición actual? Durante siglos la cuestión estuvo rodeada de misterio y para desentrañarla debemos abandonar el campo de las imágenes para adentrarnos en el de las palabras.

Hay ejemplos de la iconografía del «Moisés cornudo» en manuscritos, pinturas y esculturas desde comienzos de la Edad Media, pero a medida que pasa el tiempo se van haciendo cada vez

más escasos, hasta casi desaparecer a partir del Barroco. Su origen está en las sucesivas traducciones de la Biblia realizadas a partir de los textos originales y, todavía a día de hoy, los estudiosos no se ponen de acuerdo sobre si la causa de estas imágenes tan sorprendentes es una mala traducción o una elección filológica. Se trata de un tema muy complejo, acerca del cual me instruyó Erik Eynikel durante una velada primaveral en una terraza del centro histórico de Valencia, y sobre el que tan solo daré algunas someras pinceladas. Tal y como me comentó este experto en lenguas bíblicas y profesor de la Universidad de Ratisbona, la culpable de los cuernos es una discutible traducción de la Biblia por parte de san Jerónimo. Aunque parezca un tema de conversación algo extraño entre raciones de tapas y copas de vino, vivir en una ciudad cosmopolita como Valencia permite esta clase de encuentros fortuitos y sorprendentes. El profesor Eynikel me aseguró aquella noche que todo el asunto reside en el verbo hebreo *qaran*, el cual se utiliza en el texto original para referirse al rostro de Moisés al bajar del monte Sinaí con las Tablas de la Ley después de haberse encontrado cara a cara con Dios. El verbo puede traducirse por «irradiar luz», pero también como «con cuernos», lo que plantea una disyuntiva complicada. Para Erik Eynikel y muchos otros investigadores, al redactar una de las primeras traducciones de la Biblia al latín, conocida como la Vulgata, san Jerónimo escogió la opción errónea. Otras versiones de los textos bíblicos en griego optaron por interpretar *qaran* como «resplandeciente, brillante o glorificado gracias a la luz», pero la Vulgata fue tan importante y prestigiosa durante siglos que los Moisés con cuernos aparecieron por doquier. Tan solo mucho tiempo después, y gracias al prestigio de pensadores como santo Tomás de Aquino, se fue imponiendo la versión luminosa frente a la anatómica, pero los cuernos no fueron borrados ni del mármol ni del óleo, y ahí siguen tanto en la escultura de Miguel Ángel como en el fondo de la pintura de Van Cleve.

Pese a lo dicho, el Moisés de esta *Anunciación* no es tan solo interesante desde un punto de vista iconográfico. De hecho, este pequeño fragmento de pintura de apenas cinco centímetros de lado es una puerta para descubrir las historias de un material y una técnica que revolucionaron Occidente a finales de la Edad Media y sin los que no se entiende el mundo que vendría después.

El viaje del papel comenzó hace más de mil doscientos años. Desde hacía siglos los chinos ya lo fabricaban y era conocido en otros territorios cercanos, e incluso había llegado a Europa como soporte de cartas y documentos. Al igual que con la seda, la porcelana o la pólvora, a los europeos les fascinaban aquellos materiales desconocidos que arribaban desde Oriente, pero eran incapaces de fabricarlos. De la misma manera que ocurrió con otros inventos, el vínculo entre la lejana China y Europa fue el islam.

La aventura comenzó en la batalla del Talas entre ejércitos musulmanes y chinos: según una historia casi legendaria, al derrotar a las fuerzas de la dinastía Tang los árabes abasíes tomaron como prisioneros a decenas de artesanos chinos que conocían los secretos de la fabricación del papel. De allí los llevaron hacia Occidente por tierras de Oriente Medio para llegar por fin a orillas del Mediterráneo.

El periplo comenzó no lejos de la mítica Samarcanda en el año 751 y terminó en el sur de la península ibérica ya en el siglo XII, y durante ese tiempo la tecnología del papel fue conquistando ciudad tras ciudad. De Damasco pasó a El Cairo y desde allí comenzó a difundirse por el norte de África siguiendo la estela del sol poniente: de la sagrada Kairuán en el actual Túnez a la bulliciosa Fez, pasando por Argel y Orán. Tan solo le faltaba cruzar el Mediterráneo para penetrar en Europa por el umbral privilegiado que suponía al-Ándalus. Desde hace décadas se repite que el primer molino conocido para la fabricación de papel en suelo europeo pudo encontrarse en la ciudad valenciana de Xàtiva. Lo que es cierto es que si en una localidad de mediano tamaño como Xàtiva había una fábrica de papel en el siglo XII, debía de haber decenas repartidas por todo el sur de la península. Finalmente, desde al-Ándalus la tecnología papelera saltó a los reinos cristianos del norte del Mediterráneo para convivir durante siglos con el pergamino y, mucho más tarde, convertirse en el soporte principal de la escritura en todo el mundo.

El relato de la invención y la expansión del papel desde China hasta ser representado en el fondo de un cuadro como la *Anunciación* de Van Cleve es conocido y aceptado, pero está lleno de

mitos. Se dice que fue inventado hacia el año 100 por el eunuco y consejero imperial Cai Lun durante el reinado del emperador He de la dinastía Han. Con todo, es más que probable que, como en tantas otras ocasiones, se trate de una leyenda: la tecnología de fabricación del papel debía de conocerse desde hacía siglos, por lo que Cai Lun lo que hizo fue perfeccionar el procedimiento para adaptarlo a las necesidades de su tiempo. Lo mismo ocurre con su origen chino: existen teorías que defienden que en otros lugares, como Mesoamérica, también se conocía el papel, aunque no queden pruebas por la destrucción posterior de aquellas culturas a manos de los conquistadores europeos. También se olvida a menudo que su llegada a Europa a finales de la Edad Media no fue una entrada triunfal.

La sociedad europea no estaba alfabetizada a la altura de la china o la islámica, por lo que la producción de pergamino podía satisfacer toda la demanda sin tener que recurrir al nuevo material. De hecho, tal y como recuerda el escritor estadounidense Mark Kurlansky en su libro *Papel. Páginas a través de la historia*, la reacción de muchos europeos cuando conocieron el nuevo soporte distó mucho de ser positiva. Incluso sabios como Pedro el Venerable relacionaron el empleo del papel, que él descubrió en su visita a España en 1142, con una sociedad depravada y atrasada, cuando no con la hechicería y las artes mágicas. No es de extrañar que su utilización tardara siglos en popularizarse, siglos en los que los documentos más importantes y los libros más valiosos continuaron escribiéndose a mano en pergamino de origen animal. Lo mismo ocurría con los muy escasos dibujos que se realizaban, lo que plantea la duda de si lo que vemos en la *Anunciación* de Van Cleve es o no es dibujo. Y no, no lo es, aunque sí sea una imagen. Y sí, es un tipo de imagen cuyo origen vuelve a estar iluminado por el sol naciente de una China en la que, durante algunos siglos, parecía que cualquier cosa podía ser inventada.

El Moisés de la *Anunciación* de Van Cleve es una entalladura similar a las estampas japonesas del *ukiyo-e*. No es por tanto un dibujo único realizado con pluma o pincel, sino una impresión múltiple. Conocidas también como xilografías, esta clase de estampas se consigue a partir de un taco de madera cortado al hilo de las fibras

del árbol y tallado con herramientas de carpintero como gubias y cuchillas. Con ellas se elimina material donde se desea un blanco y se deja intacto el bloque en las líneas y manchas. Una vez grabada la plancha se pasa por encima un rodillo impregnado en tinta, por lo general negra, la cual se deposita en las áreas en relieve. Por último, se coloca un papel sobre el bloque entintado y se presiona por la parte trasera, para conseguir de esa manera la estampa definitiva.

Al igual que el papel sobre el que se solían imprimir estas imágenes, la propia técnica del grabado en relieve se cree que tiene orígenes chinos. Allí permanecería durante siglos hasta que, en tiempos de las cruzadas y gracias de nuevo a la cultura islámica, el procedimiento llegó a Europa por cauces todavía no aclarados. Lo que es cierto es que durante la Baja Edad Media comenzó a utilizarse en Occidente como técnica para conseguir imágenes múltiples, económicas y accesibles para un gran público, lo que ha llevado a considerarla como uno de los primeros medios de comunicación de masas de la historia. Lo primero que se estampó en Europa fueron naipes y cartas de juego, prohibidas por la Iglesia y no obstante presentes en el día a día. Más adelante comenzaron a imprimirse escenas y efigies religiosas, de ahí que la denominación de *estampita* para referirnos a las imágenes populares de santos y santas tenga este origen técnico tan antiguo. Los retablos y cuadros eran muy caros e inaccesibles excepto para los más ricos, y lo mismo puede decirse de los dibujos originales o las esculturas, por lo que mucha gente comenzó a demandar imágenes impresas sobre papel. Para hacerlas más decorativas, en muchas ocasiones se coloreaban a mano y, por comodidad, ni siquiera se enmarcaban, sino que se clavaban a la pared o se pegaban a los muros con cera o lacre.

La habitación de la Virgen de la *Anunciación* de Van Cleve dista mucho de ser austera. Todo en ella nos remite a un mundo de lujo muy alejado de la casa del carpintero de Galilea en la que debió de entrar el arcángel san Gabriel: las ropas de ambos personajes, los ricos muebles y el pavimento de cerámica, los objetos metálicos y brillantes, como la gran lámpara o el marco circular del espejo. Nada hay aquí sobrio o mísero; de hecho, es un interior que nos recuerda a otras célebres pinturas flamencas más antiguas, como *El matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck. Tan solo un elemento deja

entrever algo de moderación: la estampa del Moisés cornudo. Sin marco, de tonos desvaídos y algo arrugada, es fácil que pase desapercibida. Modesta y sencilla, cuenta una historia en la que se oyen ecos de textos milenarios de difícil traducción, lejanos reinos llenos de inventores eunucos y sangrientas batallas entre imperios. Pero también de cómo las ideas y la tecnología han viajado siempre entre Oriente y Occidente en una odisea interminable que ha dado forma al mundo en el que vivimos.

EL ESCAPARATE DEL VENDEDOR
DE ESTAMPAS,
Walter Goodman, 1883

Antagonismos enriquecedores

«Un rival desgraciado no es digno de odio».

VOLTAIRE

«Dada la existencia de la fotografía y del cine, la reproducción pictórica de la realidad no interesa y no puede interesar más a nadie».

GIACOMO BALLA

El domingo 6 de julio de 2008 no fue un domingo cualquiera. Por lo que a mí respecta, fue la víspera de uno de los exámenes más importantes a los que me he enfrentado jamás: al día siguiente tenía la segunda prueba de la oposición que me ha permitido dedicarme a la docencia de la Historia del Arte durante los últimos quince años. Para el resto del mundo fue el de la final de Wimbledon entre Roger Federer y Rafa Nadal. El domingo 6 de julio de 2008 empecé a ver un partido de tenis después de comer en la ciudad en la que vivía y terminé de verlo después de cenar en otra a trescientos cincuenta kilómetros de distancia y en la que tenía que presentarme a un examen al día siguiente. Es desde entonces la final más larga de la historia del torneo, con cuatro horas y cuarenta y ocho minutos de juego efectivo, alargados por los parones por la lluvia primaveral en el suroeste de Londres hasta casi siete horas de duración total. Cuando se enfrentaron, Federer y Nadal eran los dos mejores jugadores del mundo según el *ranking* de la ATP y siguieron siéndolo durante meses. Al vencer en ese partido, Rafa Nadal se anotaba su quinto Grand Slam, dejando al suizo Federer en la por entonces fabulosa cifra de doce torneos de esa categoría. Podría seguir citando datos, estadísticas y cifras, pero serían solo eso: fríos números. Lo fundamental es que aquel partido es considerado por muchos como el mejor de la historia del tenis y simboliza como ningún otro una rivalidad excepcional.

El enfrentamiento entre Federer y Nadal representa lo mejor y más noble del deporte. En lugar de enzarzarse en diatribas y enemistades sin sentido, siempre han mantenido una actitud caballeresca llena de educación y civismo. Pero lo más destacable no es su actitud educada, sino que sus enfrentamientos les han permitido elevarse por encima del resto de sus competidores hasta

cotas jamás vistas. Si a esto le unimos que ese mismo año de 2008 se les sumó otro tenista genial como Novak Djokovic, tenemos todos los ingredientes de una de las mayores rivalidades de la historia del deporte. Retroalimentándose, los tres se han convertido en los dominadores del tenis mundial de los últimos veinte años y es muy difícil, por no decir casi imposible, que en el futuro coincidan en el tiempo tres campeones de este calibre. Se han hecho mejores compitiendo entre sí y las derrotas frente a alguno de ellos no han sido obstáculos insalvables, sino acicates para superarse cada día; si no hubieran coexistido, es muy probable que hubiesen sido peores jugadores.

Al igual que la hierba de Wimbledon, *El escaparate del vendedor de estampas* también es inglés, y como en aquel partido de tenis, en este lienzo también hay escondida una rivalidad fascinante.

Debo admitir que desconocía esta pintura de Walter Goodman hasta principios de abril de 2022, cuando la descubrí en la exposición «Hiperreal: el arte del trampantojo» en el Museo Thyssen de Madrid. La segunda confesión de este párrafo tiene que ver con mi ligero desencanto ante aquella muestra: entré en ella con gran ilusión, pero ya se sabe que la felicidad consiste en la gestión de las expectativas y aquella visita no colmó las mías. Pese a ser un amante del trampantojo, o *trompe-l'œil* tal y como se conoce en Francia, la exposición no me entusiasmó como otras organizadas por el mismo museo, en lo que quizás tuvo que ver más mi estado de ánimo que los cuadros expuestos en sí. Ahora bien, en cualquier lugar puede aguardar la sorpresa, y eso fue lo que me esperaba en la segunda sala. Bajo el título de «Figuras, encuadres y límites», la sección de la muestra contenía, a mi entender, algunas de las mejores obras de toda la exposición, pero ninguna podía rivalizar con la atracción inmediata que sentí por este lienzo. Visible ya desde la misma entrada, hubo algo que captó mi atención de manera instantánea, aunque el flujo de visitantes me hizo desviar la mirada hacia otros cuadros durante unos minutos, hasta que al fin pude colocarme frente a él. Estaba colgado junto a uno de los trampantojos más conocidos del arte español, el *Muchacho saliendo de un cuadro* de Pere Borrell del Caso, y yo no podía apartar la vista

de aquel verdadero festín metapictórico.

Obra cumbre de Walter Goodman, artista inglés no demasiado conocido y del que se han perdido una gran cantidad de pinturas, *El escaparate del vendedor de estampas* es un banquete visual. Hay muy pocas pinturas en este libro que contengan mayor número de imágenes, hasta el punto de que es difícil decidir sobre qué detalle fijar la atención. El teórico protagonista es el tendero que aparece al fondo de la escena con una pequeña figurilla en la mano, pero la teoría y la práctica no siempre coinciden. De hecho, lo curioso es que el único personaje *vivo* del cuadro sea el que menos sensación de realidad transmite: la verdadera vida reside en el resto de las figuras.

Buena parte del escaparate está repleto de estampas y es muy posible que fuera esto lo que más me atrajo tras un primer golpe de vista. He pasado muchos años dentro del mundo del grabado y la estampación, primero como estudiante de Bellas Artes, más tarde como artista frustrado y por último como docente. Tengo un taller especializado en casa que por desgracia apenas piso, dediqué mi tesis doctoral al tema y desde hace más de quince años imparto un taller sobre técnicas de grabado en la Universitat de València invitado por mi antiguo profesor y actual amigo Felipe Jerez. Es por tanto más que lógico que esta obra de Walter Goodman llamara poderosamente mi atención. El pintor inglés decidió rodear a su vendedor con estampas de grandes maestros de la historia como Rubens, Van Dyck o su compatriota sir Joshua Reynolds. Se intuyen imágenes realizadas con métodos como la entalladura, el aguatinta o la *mezzotinta*: en definitiva, un auténtico catálogo de procedimientos técnicos que demuestran que Goodman era no solo pintor, sino también un apreciable grabador y estampador.

Pero en el lienzo hay mucho más que estampas. Sobre un estante que cruza la composición de lado a lado se apoyan objetos de porcelana y cristal, estatuillas, un collar de perlas y dos cerámicas: una de apariencia antigua y color arcilloso y una jarra de estilo Wedgwood, con su típico fondo azulado y las figuras blancas recortadas sobre él. Pero llegados a este punto debo confesar que ni las estampas, las porcelanas o las cerámicas son el motivo por el cual esta obra protagoniza un capítulo de este libro. La razón de que *El escaparate del vendedor de estampas* me impactara tanto es por ser uno de los pocos cuadros del siglo XIX en el que se representa a

la antagonista por antonomasia de la pintura durante aquellos años. La causa de que le dedique estas páginas es la fila de fotografías que ocupa el lugar central de la composición. Walter Goodman ha invitado al enemigo a entrar en casa y le ha dado el mejor lugar en la mesa.

Desde primavera se hablaba de un personaje misterioso que andaba arriba y abajo por las orillas del Sena. Llegaba temprano por la mañana cargado con una pesada maleta de la que sacaba una especie de caja de madera que colocaba encima de un trípode. En un momento determinado se cubría la cabeza con un trapo negro y parecía mirar al Louvre o al río a través de un agujero en esa misma caja. Después de unos minutos recogía sus bártulos y se marchaba por donde había venido. Poco a poco corrió el rumor de que aquel tipo era un pintor, pero no un pintor normal de los de caballete y paleta en mano, sino un nuevo tipo de artista que era capaz de lograr dibujos automáticos, como si el mundo se pintara a sí mismo. Algunos reconocieron en él a Louis Daguerre, antiguo propietario del Diorama, quien se había arruinado tras un incendio en marzo; otros lo tacharon de farsante y embustero, pero en los periódicos se anunció por fin una exposición pública para el 19 de agosto. Aquel lunes se reunieron en sesión conjunta las academias de ciencias y bellas artes de Francia, algo muy poco habitual. Ante la expectación creada durante meses, la gente abarrotó la sala donde tendría lugar la presentación, pero la sorpresa fue mayúscula cuando quien tomó la palabra no fue el fotógrafo, sino el político François Arago. Ante una audiencia expectante, Arago describió un nuevo procedimiento técnico capaz de reproducir la realidad sin la intervención de artista alguno, dando el pistoletazo de salida a una nueva etapa en la historia de las imágenes.

Agosto de 1839 es en ocasiones citado como el momento del nacimiento de la fotografía, pero la historia es mucho más complicada. En esa fecha concreta lo que se hizo público fue el daguerrotipo, primer procedimiento fotográfico comercializable patentado por Louis Daguerre ese mismo año. Sin embargo, dos décadas antes, otro francés, Nicéphore Niépce, ya había conseguido fijar imágenes fotográficas, aunque con importantes limitaciones

técnicas. Las primeras fotografías conservadas de Niépce necesitaron alrededor de ocho horas de exposición, algo excesivo si tenemos en cuenta que la velocidad estándar para una cámara fotográfica moderna es de fracciones de segundo. Es obvio que de menos de un segundo a ocho horas hay un salto gigantesco que hacía que aquellos procedimientos fueran casi inútiles desde un punto de vista práctico. Para intentar subsanar este y otros inconvenientes, Niépce y Daguerre se asociaron durante cuatro años, desde 1829 y hasta la muerte del primero en 1833, momento a partir del cual Daguerre continuó en solitario con los experimentos. Después de seis años de intenso trabajo los esfuerzos dieron fruto y se pudieron rebajar los tiempos de exposición hasta unos pocos minutos, lo que abría la puerta a numerosas posibilidades. Por desgracia para Niépce, cuando el político François Arago expuso el procedimiento del daguerrotipo evitó mencionar su nombre, con lo que su papel como verdadero padre e inventor de la fotografía quedó durante décadas en la sombra.

A partir del anuncio de agosto del 1839 se vivió una verdadera pasión por la recién nacida fotografía. Se vendieron cientos de cámaras y se desarrollaron mejoras en el procedimiento para poder realizar retratos, pero el daguerrotipo seguía teniendo dos grandes inconvenientes: eran imágenes únicas sobre pequeñas planchas de metal plateado y su precio, muy elevado. El primer problema se solucionó con la invención y desarrollo del cliché o negativo fotográfico por parte del inglés William Henry Fox Talbot y de su posterior perfeccionamiento gracias al trabajo de muchos otros investigadores. Con los clichés se podían obtener tantas copias idénticas como se quisiera de cada fotografía, pero los precios seguían siendo inaccesibles para buena parte de la sociedad. Y es aquí cuando aparece el siguiente protagonista de esta historia.

Las fotografías de *El escaparate del vendedor de estampas* no son daguerrotipos ni tampoco caros retratos de gran formato sobre papel. Lo que Goodman reproduce son una variedad especial de fotos que triunfaron de manera tan extraordinaria en todo el mundo durante alrededor de veinte años que, más de un siglo y medio después, su influencia todavía puede percibirse. Colgadas del hilo

que atraviesa el escaparate podemos ver hasta doce *cartes-de-visite* o tarjetas de visita, un tipo de imágenes patentadas en 1854 por André-Adolphe-Eugène Disdéri, gran inventor francés de agudo sentido comercial a la vez que pésimo gestor. Nacido en París en 1819, Disdéri fue muchas cosas antes que fotógrafo. Se dedicó durante años a la venta ambulante y también a la fabricación de lencería, hasta que a finales de la década de 1840 se trasladó a la ciudad bretona de Brest para abrir su primer estudio de fotografía junto a su esposa Geneviève Élisabeth Francart. Poco tiempo después decidió volver a París y abrir un nuevo estudio en el que desarrollaría el invento que lo ha hecho célebre: la mencionada *carte-de-visite*.

A mediados de la década de 1850 el panorama del retrato fotográfico parisino estaba dominado por estudios que ofrecían caros daguerrotipos o fotografías sobre papel de gran formato y coste también elevado. Ante esta situación Disdéri decidió buscar alternativas que disminuyeran de manera drástica el precio de venta al público sin que la calidad de las imágenes se viera perjudicada en exceso. Para ello ideó una cámara especial con varios objetivos en lugar de uno solo, lo que permitía hacer más de una fotografía sobre el mismo cliché, algo similar a las antiguas fotos-carnet que todos nos hemos hecho en alguna ocasión. Después de tomar las fotos, el cliché se revelaba y se positivaba sobre una gran hoja de papel, se recortaban en un formato estándar de nueve por seis centímetros y, por último, se pegaban sobre unos cartones algo más grandes, duros y resistentes.

El éxito fue casi inmediato. El precio de cada una de estas fotografías era ínfimo comparado con los costes de un retrato en alguno de los mejores estudios de París y, pese a que muchos predijeron el fracaso del procedimiento, aquellos años fueron conocidos como los de la cardomanía. Personalidades como Napoleón III o su esposa, la española María Eugenia de Montijo, fueron retratados por Disdéri; en Inglaterra se vendieron 70.000 tarjetas con retratos del príncipe Alberto durante la semana después de su muerte; en la misma Londres se calcula que había treinta y cinco fotógrafos especializados en *cartes-de-visite* en Regent Street, y en la década de 1860 se hicieron más de trescientos millones de tarjetas tan solo en el Reino Unido. Incluso la idea de álbum fotográfico nació entonces. Como la gente las coleccionaba con

auténtica pasión, y gracias a que las tarjetas tenían un tamaño estándar en todo el mundo, aparecieron los primeros libros para conservarlas, los cuales fueron conocidos como álbumes por tener sus páginas en blanco, *album* en latín.

Pero, como suele pasar en ocasiones, el momento de mayor éxito no es más que el primer paso hacia el fracaso absoluto. La fabulosa sencillez del procedimiento inventado por Disdéri permitía que fuera muy fácil de imitar, y a los miles de competidores que aparecieron en todo el mundo se unieron unas malas decisiones económicas que provocaron la ruina del fotógrafo. No pudo recuperar las cuantiosas inversiones que había hecho, las deudas lo asfixiaron y tuvo que dejar París para intentar subsistir lejos de sus acreedores. Después de varios años de vagabundeos y vaivenes terminó sus días ciego, sordo y arruinado por completo en el hospital Sainte-Anne de París, un centro reservado a indigentes, alcohólicos y enfermos mentales. Allí murió el 4 de octubre de 1889, día de San Francisco de Asís. No deja de ser curioso que quien había conocido el triunfo, la gloria y la riqueza dejara este mundo el día dedicado al santo *poverello*, al patrón de los desvalidos, al defensor de los menesterosos.

Antes de despedirnos del vendedor de estampas es necesario echar un último vistazo a las *cartes-de-visite* que Goodman reprodujo. El pintor representó los retratos de personajes tan insignes como el español Mariano Fortuny, el ilustrador francés Gustave Doré, los artistas británicos Lawrence Alma-Tadema y John Everett Millais y, lo que es todavía más extraordinario por poco habitual, las pintoras Rosa Bonheur y Elizabeth Thompson, también conocida como Lady Butler. La primera fue la mejor pintora de animales de todo el siglo XIX gracias a obras maestras como *El Cid*, el retrato de un león que por suerte ya cuelga de los muros del Museo del Prado; la segunda pintó algunos de los más impresionantes lienzos de batallas de su tiempo, pese a no haber presenciado ninguna. Ahora bien, ¿qué pretendía decirnos Goodman al reproducir solo retratos fotográficos de pintores y pintoras? ¿Está acaso intentando lanzar algún tipo de mensaje acerca de la relación entre ambas disciplinas?

La aparición de la fotografía supuso un auténtico terremoto en el

mundo del arte. Después de milenios de dominio absoluto de la pintura, surgía un procedimiento capaz de reproducir la realidad con un nivel de fidelidad extraordinario. ¿Qué iba a ser de los retratistas ahora que cualquiera podía encargarse una fotografía por mucho menos de lo que costaba un lienzo? ¿Quién iba a querer comprar un paisaje si en unas horas un fotógrafo conseguía una vista realista y fiel de cualquier paraje? El principal objetivo de la pintura durante milenios había quedado obsoleto en unas pocas décadas y, de repente, imitar a la naturaleza pareció dejar de tener sentido. Ante este cataclismo pictórico los artistas se dividieron en lo que Umberto Eco definió como *apocalípticos* o *integrados* en su libro del mismo nombre publicado en Italia en 1964. Frente a una novedad técnica tan abrumadora hay dos opciones extremas: la de los aterrados con el cambio y la de los adoradores de cualquier innovación y descubrimiento. Por suerte, en este caso acabaron prevaleciendo los segundos.

Después de una respuesta inicial negativa, los pintores se dieron cuenta de las inmensas posibilidades que les ofrecía la fotografía. No solo les permitía ver el mundo desde puntos de vista diferentes y novedosos, sino que, sobre todo, los libraba de la obligación de la mímesis. En palabras del propio Picasso, «la fotografía vino a tiempo para liberar a la pintura de toda literatura, de la anécdota e incluso del tema». Aquí está la clave: gracias al empuje de la fotografía, la pintura pudo cambiar totalmente de objetivo. ¡Que las cámaras fotográficas se ocuparan de reproducir la realidad mientras los pinceles servían para experimentar con nuevas maneras de ver el mundo! Desde Manet y los impresionistas en adelante, los pintores fueron dejando de lado las ataduras de la objetividad para abrazar la subjetividad creativa. Libertad compositiva y cromática, libertad temática y técnica, libertad en definitiva para enfrentarse al lienzo sin las pesadas cadenas de la imitación. Es imposible saber qué hubiera ocurrido con el desarrollo de la pintura si no se hubiera inventado la fotografía, pero no es complicado defender que, gracias a esta última, el arte pictórico evolucionó de una manera vertiginosa. Walter Goodman fue un pintor tradicional que no fue capaz de subirse al carro de las innovaciones artísticas de su momento, pero en *El escaparate del vendedor de estampas* nos dejó un testimonio precioso de uno de esos momentos en los que todo está a punto de cambiar para siempre.

Sin el estímulo y la motivación de competir contra Federer y Djokovic es muy probable que Nadal no hubiera llegado a ser lo que es cuando escribo estas líneas: uno de los más grandes deportistas de la historia y el mejor tenista de todos los tiempos. Sin el incentivo de la fotografía es más que posible que la pintura no hubiera evolucionado desde una pintura realista como la de Goodman hasta el arte abstracto de una Hilma af Klint, un Kandinsky o un František Kupka. A veces hace falta un buen enemigo que nos indique el camino; en ocasiones quien parece nuestro más acérrimo adversario nos brinda la energía que necesitamos para evolucionar, cambiar y transformarnos en algo que ni siquiera podíamos imaginar.

HILANDO FINO

De tejidos, textiles
(y otras artes)

EL ENTIERRO DEL SEÑOR DE ORGAZ,
El Greco, 1586

La vida y la muerte, bordada en la boca

«Vives en el interior de las marcas comerciales, en la gestación de sus mitologías y leyendas. Eres el feto de las grandes corporaciones».

AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO

Hacía poco que el señor había muerto y todo estaba listo para su entierro. Pese al frío que ya arreciaba a comienzos de aquel diciembre, una pequeña multitud se acercó hasta la iglesia para asistir a las exequias de quien tan buen hombre había sido. Incluso en vida algunos lo tenían ya por casi santo y no era de extrañar que, una vez fallecido, la devoción por su figura aumentara. Quién sabe si alguno de los varios papas que había por entonces se decidiría a elevarlo a los altares, aunque eso a las buenas gentes de Toledo tampoco nos importaba tanto. El propio señor había decidido el lugar para su descanso eterno. No había querido, modesto como siempre fue, ser enterrado próximo al altar, sino que eligió descansar a los pies del templo y cerca de la puerta, como si de alguien de menor alcurnia se tratara. Todo transcurría según lo previsto entre rezos, cánticos y algún que otro lloro de las plañideras cuando sucedió el prodigio. Aparecieron dos personajes de la nada para coger el cadáver del señor y depositarlo en su tumba, mientras una voz arrebatadora proveniente de quién sabe dónde pronunciaba las palabras: «Tal galardón recibe, quien a Dios y a los santos sirve». Tras la sorpresa inicial, fue evidente que quienes asían con ternura el cuerpo del muerto no eran ni más ni menos que san Esteban y san Agustín, a quienes Dios tiene en su gloria desde hace siglos, pero que aquel día habían descendido para mezclarse con nosotros. Ambos santos terminaron su cometido al mismo tiempo que un ángel del cielo ascendía hacia las alturas con el alma del difunto en brazos. Después de unos segundos todos desaparecieron de la misma manera súbita e inesperada como se habían materializado. Tras ellos tan solo quedó en el ambiente un

delicado aroma a jazmín, canela y rosas: el olor de la santidad divina. Cualquiera de quienes tuvimos la fortuna de asistir a aquel portento podrá confirmar cómo aquella maravillosa fragancia tardó días en desvanecerse por completo. Amén.

Hay obras de arte cuya potencia es tal que llegan a eclipsar los lugares en los que se conservan. En algunas ocasiones la pintura y la escultura pueden casi hacer olvidar las construcciones que las cobijan. Deben ser, eso sí, imágenes de extraordinaria importancia, pues no es sencillo elevarse por encima de las dimensiones y la presencia de la propia arquitectura. El ejemplo quizás más evidente es el de la Capilla Sixtina, en la que las pinturas de Miguel Ángel no solo ensombrecen otras obras maestras de Botticelli o Perugino, sino que consiguen que la arquitectura del propio espacio apenas sea interesante para quien lo visita. Algo similar ocurre en otra capilla, la de la familia Cornaro en la iglesia de Santa María de la Victoria en Roma: allí, la escultura del *Éxtasis de santa Teresa* de Bernini ilumina de tal manera el entorno que nos hace olvidar con su fulgor el resto de la obra, toda ella diseñada por el mismo artista. Y, por último, tenemos el oratorio que alberga *El entierro del señor de Orgaz*. Pocos de los que se extasían ante esta obra serían capaces de decir al salir de la iglesia de qué color eran las bóvedas o si la decoración arquitectónica respondía a tal o cual estilo. Miguel Ángel, Bernini y el Greco: tres artistas que, parafraseando al pintor suizo Paul Klee, fueron capaces «no solo de reproducir lo visible, sino de hacer visible lo invisible».

El entierro del señor de Orgaz, durante mucho tiempo conocido como *El entierro del conde de Orgaz*, es la obra más célebre del pintor Doménikos Theotokópoulos, desde hace todavía más tiempo conocido como el Greco. Conservada en la iglesia toledana de Santo Tomé desde el día de su finalización a finales de 1586, fue un encargo del párroco del templo don Andrés Núñez de Madrid, quien había conseguido poco antes que la iglesia reconociera como cierto el milagro evocado unas líneas más arriba. El hecho milagroso

había tenido lugar en 1323 y formado parte de la tradición religiosa de la ciudad durante siglos, hasta que Pedro de Alcocer lo recogió de manera oficial en su libro de 1554 *Historia o descripción de la imperial ciudad de Toledo*. Según la leyenda, al ir a enterrar el cuerpo de don Gonzalo Ruiz de Toledo aparecieron san Esteban y san Agustín para llevar a cabo la inhumación del cadáver de quien fue una de las personalidades más relevantes de la Toledo de los siglos XIII y XIV. Señor de la villa de Orgaz, alcalde de Toledo, notario mayor del reino e incluso tutor del futuro Alfonso XI de Castilla, don Gonzalo destacó también por sus contribuciones a la Iglesia. Costeó la remodelación de varios templos, fundó el convento de San Agustín y mandó construir el Hospital del Abad Antonio, especializado en tratar el mal conocido como «fuego de san Antonio». Su figura era tan relevante en la ciudad que, casi doscientos cincuenta años después de su fallecimiento, consiguió la definitiva inmortalidad gracias a este enorme lienzo del Greco.

Esta gran obra y en general toda la pintura del Greco han estado rodeadas de medias verdades y mentiras completas desde hace décadas. En lo que se refiere a las primeras, en algunos manuales de historia del arte todavía se indica que el pintor cretense dividió la composición en dos niveles horizontales perfectamente diferenciados: el inferior o terrenal y el superior o celestial. La realidad no es tan sencilla. El Greco no distingue de forma tan clara los dos ámbitos, sino que, gracias al milagro narrado, lo humano y lo divino se entremezclan. Ahí están san Esteban y san Agustín entre los personajes *reales* de la parte baja del lienzo, pero también, y de manera incluso más sorprendente, una figura que en 1586 todavía vivía, pero situada ya entre las glorias de los santos. En la parte superior derecha de la pintura, colocado como un personaje celestial más y con una mirada entre alucinada y delirante, podemos distinguir al mismísimo Felipe II, quien por aquel entonces contaba cincuenta y nueve años, y que había sido ascendido a los cielos por obra y gracia de los pinceles.

Por suerte, las flagrantes falsedades que anticipábamos han quedado poco a poco relegadas al olvido, aunque es más que posible que algunos las recuerden todavía de su etapa escolar. Incluso a mí, educado ya en democracia, llegaron a intentar convencerme en ocasiones de que las figuras alargadas y estilizadas del Greco estaban provocadas por algún problema de visión. ¿Cómo

si no explicar esos cuerpos esbeltos hasta la desproporción que se elevan en sus composiciones como si de espíritus ansiosos de alcanzar las alturas se trataran? El error tiene un culpable conocido. En 1913 el oftalmólogo aragonés Germán Beritens publicó un artículo en la revista *Archivos de Oftalmología Hispano-Americanos* titulado «Por qué el Greco pintó como pintó». En el texto se afirmaba, sin prueba alguna, que padecía un astigmatismo muy severo que le provocaba un tipo de deformación visual que después reproducía en sus lienzos. Pese a que a los pocos años surgieron voces y publicaciones que rebatieron esta disparatada teoría, hay muchas veces que las mentiras y las falsedades arraigan con extraordinaria fuerza. Los bulos, *fake news* o como queramos llamarlos, no son un invento contemporáneo: han existido siempre y siempre nos acompañarán, y tan solo la educación, la cultura y el conocimiento surtirán efecto como vacuna preventiva o medicamento paliativo.

El retrato de don Gonzalo Ruiz de Toledo es por fuerza imaginario, pero en el cuadro aparecen muchos rostros cuya identidad puede ser rastreada. No existe unanimidad en lo que a todos los personajes se refiere; no obstante, durante décadas ha habido numerosas investigaciones que han intentado poner nombre a muchas de las figuras que pueblan la obra. Más allá de identificaciones seguras, como la del párroco del templo que encargó la obra, los esfuerzos se han centrado en la parte inferior del lienzo, la que corresponde a la mal llamada esfera terrenal del milagro representado. Ahí se ha querido ver a Cervantes, al arquitecto y escultor Alonso de Covarrubias o al historiador Francisco de Pisa, entre otras personalidades. Es seguro que el rostro de san Agustín sea el del cardenal Gaspar de Quiroga, pues incluso se ha descubierto que la mitra episcopal que lleva se conserva en el museo catedralicio, pero otras caras permanecerán para siempre en el anonimato. Lo que también parece cierto es que el propio pintor se retrató en el caballero de afilado rostro que nos mira desde la parte central del lienzo.

El último guiño del artista fue incluir a su propio hijo. En primer plano, con vestido negro, golilla blanca y mirada triste, el pequeño Jorge Manuel sujeta con su mano derecha una antorcha mientras con la izquierda señala al cuerpo del señor de Orgaz. Su silueta oscura y delgada contrasta con las amplias y coloridas vestiduras de

san Esteban, cuya indumentaria nos ha traído hasta la iglesia de Santo Tomé, pues casi en el margen inferior de la pintura aparece un bordado que representa su martirio y muerte. Muy cerca, y sobre el traje negro del niño, destaca el brillo de un pañuelo blanco en el que el Greco ha escrito la fecha de nacimiento de su hijo: la vida y la muerte separadas por apenas unos pocos centímetros.

En 1904 la marca neerlandesa de chocolate Droste comenzó a comercializar un nuevo envase de cacao en polvo. La imagen que decoraba la caja metálica había sido creada por el ilustrador Jan Musset y representaba a una enfermera llevando una bandeja con una taza de chocolate humeante y, lo que es más importante, otra caja de cacao igual a la que contenía la imagen. En esta segunda caja pintada podía verse la misma ilustración en miniatura de la enfermera, la bandeja, la taza y, de nuevo, la caja. El envase y su ilustración se hicieron tan populares que, con el tiempo, acabaron dando nombre al efecto Droste, un recurso visual también conocido como *mise en abîme*, es decir, un caso de imagen recursiva que se contiene a sí misma un número indefinido de veces. Los ejemplos de *mise en abîme* en el mundo del arte no son excesivos, pero sí que hay algunos muy conocidos, como el del *Tríptico Stefaneschi* de Giotto o varios de los dibujos del también neerlandés M. C. Escher. El escritor francés y Premio Nobel de Literatura André Gide incluyó en esta categoría *Las meninas* de Velázquez, y también el bordado del vestido de san Esteban de *El entierro del señor de Orgaz* podría incorporarse a esta tipología tan especial de imágenes.

San Esteban está considerado como el primer mártir del cristianismo. Las enseñanzas de este Stephanos, diácono de origen griego de la primitiva iglesia de Jerusalén, le granjearon la enemistad de varias sinagogas de la ciudad, hasta el punto de ser juzgado y condenado en fecha tan temprana como el año 34, tan solo unos meses después de la pasión y muerte de Cristo. Acusado de blasfemia por el sanedrín, o tribunal supremo de los judíos, fue sentenciado a morir lapidado, martirio que fue contemplado y consentido por un joven fariseo llamado Saulo. De cómo ese muchacho judío acabó por convertirse en perseguidor de cristianos, para más tarde transformarse en el san Pablo sobre cuyas ideas se

levantó todo el edificio del cristianismo, se han escrito miles de páginas, pero no serán estas las que profundicen en una historia tan rocambolesca y sorprendente. Nuestro tema son las imágenes, y san Esteban casi siempre ha estado acompañado de ellas gracias a su particular y anacrónica vestidura: la dalmática.

No deja de ser paradójico que el traje con el que se representa a este santo de origen griego sea precisamente un anacronismo, pues el adjetivo *anacrónico* comparte el mismo origen helénico que Stephanos. Compuesto por las palabras *ana* (ανά), «contra», y *chronos* (χρόνος), «tiempo», lo anacrónico es lo que está en contra de su propio tiempo, aquello que no coincide con el momento que le corresponde, como le ocurre a la dalmática en las representaciones de la lapidación de san Esteban. De orígenes romanos, hay quien dice que esta prenda proviene de la antigua provincia de Dalmatia, la actual región croata de Dalmacia. Lo que parece cierto es que se popularizó como indumentaria de lujo de las clases altas en la época del Bajo Imperio, por tanto varios siglos después de la muerte del santo. Con el tiempo, y de igual manera que las basílicas o la iconografía de Cristo, este traje migró de la tradición cultural romana al acervo cristiano. A partir del siglo IV, y gracias al impulso del papa Silvestre I, la dalmática fue escogida como vestidura tradicional de los diáconos, aunque su apariencia era muy diferente a la que aparece en *El entierro del señor de Orgaz*. Sencilla, casi siempre blanca y con una forma de cruz que recuerda de manera simbólica a la muerte de Cristo y de los primeros mártires, se escogía para grandes celebraciones litúrgicas, pero con el pasar de los siglos su original sencillez fue quedando atrás. Poco a poco fue llenándose de elementos ornamentales cada vez más suntuosos, como galones, borlas, flores y guirnaldas vegetales. Cuando siglos más tarde la parte delantera se decoró con grandes cuadros bordados, los diáconos se convirtieron en verdaderos retablos andantes y, en el caso de san Esteban, la escena a representar en su dalmática estaba más que clara: su muerte por lapidación.

Vivimos en un mundo saturado de imágenes, pero no siempre ha sido así. Durante siglos, el monopolio de encargarlas, producirlas y

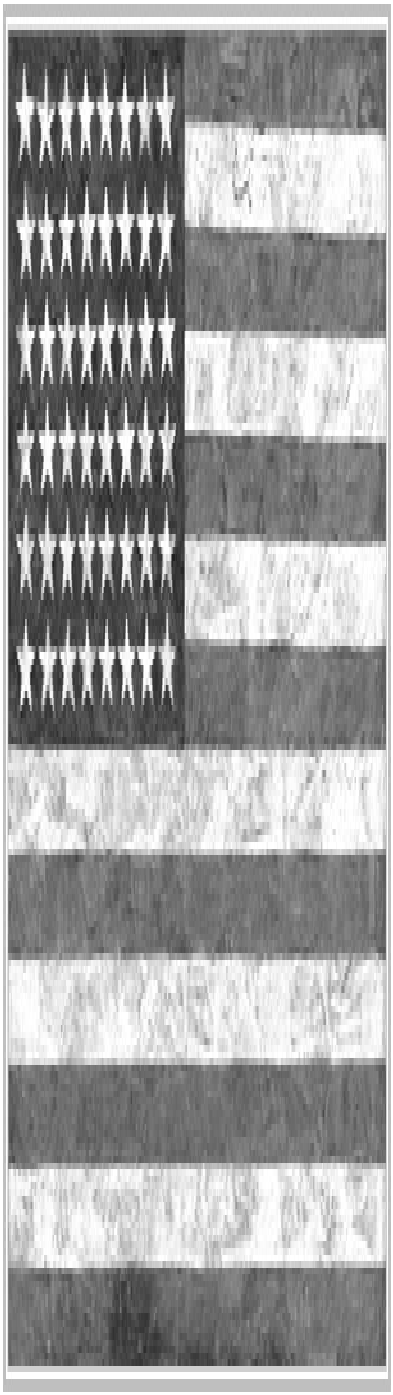
exhibirlas estaba reservado a los poderosos. Desde el antiguo Egipto hasta la Europa barroca, pasando por el Imperio romano y la Edad Media, han sido los emperadores, faraones, obispos, reyes y papas quienes han podido disfrutar y utilizar las imágenes en su propio beneficio. El resto de la población tenía un acceso muy limitado al arte y tan solo en lugares y momentos muy especiales podían contemplarlo. Pero cuando nos referimos a imágenes no debemos pensar tan solo en la pintura y la escultura: hay que abrir el foco e introducir otras manifestaciones como el mundo del vestido. Desde antiguo las clases pudientes han decorado sus trajes con bordados y figuras, empleando para ello los mejores materiales, como sedas o hilos de plata y oro. Así aparecen los nobles en algunas miniaturas medievales y también muchos gobernantes y dirigentes. Incluso corazas y armaduras, como la de la escultura romana del *Augusto de Prima Porta*, sirvieron como soporte para relatar historias y relatos. Y, por supuesto, obispos y diáconos, como san Agustín y san Esteban de *El entierro del señor de Orgaz*, ofrecían un aspecto cercano a un pequeño museo errante, cubiertos de unas figuras que estaban vedadas al común de los mortales.

Vivimos en un mundo tan saturado de imágenes que estas han llegado a colonizar incluso la ropa que vestimos, aunque no seamos ni emperadores ni obispos. Hoy en día vemos con total normalidad cruzarnos con personas que llevan camisetas con fotografías o dibujos a todo color, pero esto es una novedad absoluta. Incluso aunque quisiéramos huir de esta tiranía de la imagen en la indumentaria, no siempre es fácil encontrar prendas libres de iconos o símbolos, con el logotipo de la marca casi siempre presente en una u otra parte. Hace siglos solo unos pocos podían permitirse trajes con insignias e ilustraciones. Ahí está la cruz de Santiago del pecho del Velázquez de *Las meninas*, por la que el pintor sevillano luchó con denuedo durante los últimos años de su vida, o este san Esteban con su propia muerte bordada. Hoy en día, solo los privilegiados pueden permitirse vestir prendas exclusivas o artesanales en las que la marca sea casi invisible. El resto tenemos que contentarnos con hacerle publicidad a la empresa a la que acabamos de enriquecer al comprarle la ropa. Antes nos dominaban la Iglesia, los monarcas y los emperadores; ahora nos oprimen las grandes corporaciones del capitalismo. Creemos que somos más libres que nuestros antepasados, pero quizás estemos igualmente

sometidos a poderes que escapan a nuestro control: aunque ahora no se construyan catedrales ni escoriales, sí lo hacen sucursales y centros comerciales.

FLAG,
Jasper Johns, 1954

Esto no es una pipa



Perdonen que no me aliste
bajo ninguna bandera.
Vale más cualquier quimera
que un trozo de tela triste.

JORGE DREXLER

Con veintisiete años y una botella de Jack Daniel's en la mano pueden cometerse muchas locuras. Con esa edad y de esa guisa se presentó Robert Rauschenberg en el estudio de Willem de Kooning, un pintor más maduro y mucho más exitoso. Con esos años, tal acompañamiento alcohólico y en la Nueva York de comienzos de los cincuenta, el joven Rauschenberg decidió proponerle a su colega lo que podía parecer una locura, pero que acabó por convertirse en una sorprendente obra de arte. Rauschenberg conocía y admiraba a De Kooning desde hacía tiempo. Nada raro en realidad: todo el mundo conocía y admiraba a este pintor de origen holandés que había llegado a Estados Unidos como polizón tres décadas antes y se había convertido en una estrella. En aquel lejano 1953, De Kooning era una de las figuras más destacadas del expresionismo abstracto, sin duda el movimiento pictórico más importante surgido en Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. Junto con Jackson Pollock, Franz Kline, Mark Rothko y otros muchos, formaba parte de un grupo que dominaba la escena cultural estadounidense con su pintura matérica, gestual y enérgica. En agosto de 1949 la revista *Life* se preguntaba si Pollock era el mejor pintor vivo del mundo; a comienzos de los cincuenta las exposiciones de varios miembros del movimiento eran un éxito absoluto y el propio De Kooning ya vendía sus lienzos por sumas inalcanzables para otros artistas. Nada parecía oponerse al triunfo absoluto del expresionismo abstracto, aunque a veces los enemigos están ocultos entre los mismos admiradores que poco antes aplaudían y jaleaban. Con veintisiete años y una botella de Jack Daniel's en la mano, este joven pintor estaba a punto de convertirse en uno de esos adversarios.

«Ojalá no esté en casa», pensó Rauschenberg justo antes de tocar

a la puerta de aquel estudio. Por suerte, De Kooning sí estaba, y además lo invitó a pasar tras vencer la lógica sorpresa inicial. Sentados alrededor de una mesa y después de varios vasos de *whisky*, Rauschenberg se armó de valor y expresó por fin la razón de su inesperada visita: el aprendiz de artista quería que el artista de éxito le diera un dibujo para borrarlo; Rauschenberg le pedía a De Kooning que le regalara una obra para poder destruirla. El desconcierto podía leerse en la mirada de este último, aunque poco a poco entendió la genialidad de lo que se le proponía. Un artista más joven quería mostrar su descontento con la pintura que triunfaba en aquellos años y había decidido hacerlo de una manera única e insólita. ¡Además, le había escogido a él como protagonista indirecto de su obra! No había buscado a Pollock ni a Motherwell, sino a él, al gran Willem de Kooning, a quien todos admiraban. No podía negarse, así que abrió una de sus carpetas, eligió un dibujo y se lo tendió a Rauschenberg, quien salió del estudio sin entender muy bien cómo había conseguido convencer a aquel genio de que su idea no era un disparate.

Decenas de gomas de borrar y cuatro meses más tarde el dibujo había casi desaparecido, pero la obra estaba incompleta. No dejaba de ser un simple pedazo de papel sucio y con restos de lo que parecían trazos de carboncillo y lápiz, y así permaneció hasta que dos años después apareció en escena el tercer y último protagonista de esta historia, el más importante para nosotros. Jasper Johns era un pintor todavía más joven que decidió que el dibujo necesitaba un texto y un marco dorado: el primero explicaría la obra y dejaría clara su naturaleza radical; el segundo la prestigiaría y la ennoblecería. Juntos —dibujo, rótulo y marco— completaban esta obra pionera y polémica; juntos —Rauschenberg y Johns— construirían una de las relaciones artísticas y sentimentales más importantes de la segunda mitad del siglo XX.

Jasper Johns pintó *Flag* durante 1954, casi con toda seguridad el año más importante de su vida. Nacido en 1930 en la tranquila y algo apartada Augusta, en el estado de Georgia, pasó toda su infancia y juventud en el sur de Estados Unidos, donde llegó a estudiar en la Universidad de Carolina del Sur. Antes de ser

destinado a Japón en la guerra de Corea entre 1952 y 1953, estudió diseño gráfico durante un tiempo en la Parsons School of Design de Nueva York, y tras el conflicto bélico volvió a la Gran Manzana. Fue en ese año fundamental cuando decidió destruir todas sus pinturas previas, a la vez que empezó una de las series que le harían triunfar, al pintar por vez primera la bandera estadounidense: destrucción y creación unidas en el mismo momento. Y fue durante ese 1954 cuando conoció a Robert Rauschenberg, con quien compartiría siete años de relación profesional y sentimental oculta. Juntos se dedicaron al escaparatismo camuflados tras el seudónimo de Matson Jones, y juntos tuvieron que esconderse de una sociedad que todavía no aceptaba parejas homosexuales. Sin embargo, la colaboración entre ambos no se limitó al diseño de escaparates, sino que también afectó a sus trayectorias artísticas y revolucionó el panorama de la pintura occidental. Rauschenberg y Johns, Johns y Rauschenberg desarrollaron al alimón lo que más tarde fue conocido como Neo-Dada.

A comienzos de los sesenta, la crítica estadounidense Barbara Rose definió como neodadaístas las obras de esta pareja al considerarlas herederas de las actitudes del dadaísmo de comienzos del siglo xx. Movimiento de muy difícil definición y delimitación, este nació como un grito de rechazo del mundo del arte a mediados de la década de 1910, en plena Primera Guerra Mundial. Los dadaístas consideraban que la cultura de aquel momento estaba podrida y era inútil, pues no había logrado evitar el apocalipsis bélico. Que la Gran Guerra hubiera estallado entre los países más cultos de Europa demostraba la corrupción y futilidad de las vanguardias, por lo que los dadaístas se propusieron socavar sus bases a partir de dos ideas clave: por un lado, la demolición simbólica de ese arte mediante la burla, la sátira y la mofa; por otro, el cuestionamiento de las fronteras del propio arte.

Si *Dibujo borrado de Willem de Kooning* es una pieza a todas luces destructiva, *Flag* es una pintura que plantea preguntas sobre qué imágenes pueden ser consideradas artísticas: ambas son por tanto obras conceptualmente neodadaístas. Es obvio que no era la primera vez que alguien representaba banderas en sus pinturas, pero lo que nunca había ocurrido es que un artista creara una obra que imitara de esta forma tan evidente a una enseña concreta. Se situaba así en la frontera entre lo artístico y lo industrial, entre lo

creativo y lo meramente reproductivo. *Flag* no es una pintura que pretenda impactarnos por su técnica o por sus cualidades visuales: lo que Jasper Johns intenta en realidad es plantearnos preguntas. ¿Cómo debemos interpretar la obra? ¿Es un cuadro de una bandera o una bandera en sí misma? ¿Se trata de una simple imagen de la enseña de Estados Unidos o es más bien un juego conceptual que va mucho más allá? Con todas estas cuestiones, Jasper Johns hace un claro homenaje a uno de los lienzos más conocidos del siglo xx: *La traición de las imágenes* de René Magritte. Pintado en 1929 por este artista belga perteneciente al surrealismo, en él puede verse una gran pipa de fumar sobre un fondo amarillo claro y con la frase *Ceci n'est pas une pipe*, «Esto no es una pipa», escrita con caligrafía infantil en la parte inferior. La reacción inmediata ante la aparente contradicción entre la imagen y el texto es decirnos que sí, que por supuesto que lo que estamos viendo es una pipa. No obstante, al volver a prestar atención al título de la obra, *La traición de las imágenes*, una idea aparece en la mente de cualquier espectador atento. En efecto, lo que tenemos delante no es una pipa, sino la imagen de una pipa, algo muy diferente pero que muchas veces pasamos por alto, acostumbrados como estamos al poder inmenso que otorgamos a las imágenes. Magritte tan solo nos recuerda que todas las representaciones son traicioneras y que casi siempre olvidamos la enorme distancia entre una persona y su retrato o entre un objeto y su imagen. Si lo que el artista belga pintó fuera una pipa, podríamos descolgarla del muro del Los Angeles County Museum of Art (LACMA) donde se conserva, rellenarla de picadura, prenderla con una cerilla y aspirar el áspero humo del tabaco. No hace falta insistir en la imposibilidad de llevar a cabo este hipotético acto.

En *Flag*, Jasper Johns va mucho más allá que Magritte por dos razones. En primer lugar, ha reducido la información textual al mínimo: el escueto título no nos da pistas para interpretar la obra y además no existe ninguna frase escrita sobre ella. Estamos solos frente a la obra, abandonados por el autor, quien ya no nos acompaña de la mano como en el caso del pintor belga: tenemos que desentrañar el significado de la pintura sin apenas herramientas y con muchas más dudas que certezas.

Por otro lado, al elegir este motivo, Johns entra de lleno en el campo de la metapintura, pues las banderas son ya imágenes en sí

mismas. No fue una elección casual, ya que durante aquellos años el artista se obsesionó por este tipo de pinturas. Al poco tiempo creó otras obras protagonizadas por mapas de Estados Unidos, dianas formadas por círculos concéntricos, grandes letras y cifras numéricas, con las que reflexionaba una y otra vez sobre los límites entre la realidad y la representación, y sobre qué sentido puede tener pintar lo ya pintado, reproducir lo que ya es una imagen de por sí. Lo que estaba claro en *La traición de las imágenes* de Magritte —no era una pipa porque no podíamos fumar en ella— no es tan evidente aquí: *Flag* puede ser entendida como una imagen, pero también como una bandera por derecho propio, lo que convierte a esta pintura en una de las más contradictorias, paradójicas y ambiguas de las últimas décadas.

Pese a los más de veinticinco años que han pasado, recuerdo a la perfección las clases de segundo en la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Después de un curso inicial de toma de contacto, el primer día de la asignatura de pintura supuso un baño de realidad. Al entrar en el taller nos esperaba un profesor de aspecto serio y decimonónico, vestido con una bata azul que no se quitaría durante todo el semestre y con un bigote de un negro más profundo que los carboncillos que usábamos en las aulas de dibujo del natural. José Palomar Aparicio no iba a permitir que nos perdiéramos en obtusas disquisiciones estéticas como hacíamos con otros profesores: él estaba allí como guardián de la tradición e iba a enseñarnos a pintar. O, al menos, a cómo preparar todo tipo de técnicas y procedimientos. Todavía guardo una libretita de tapas rojizas con las decenas de recetas que nos dictó y nos hizo preparar: temple al huevo según el método de los monjes benedictinos franceses, óleo a la manera renacentista, moderno acrílico mezclando látex y pigmentos en polvo, y encáustica, la enigmática encáustica. Definida por el diccionario de la RAE como un procedimiento de pintura con ceras o esmaltes que se aplican en caliente, aquella técnica era mucho más. Era misteriosa y también esquiva, pues se pensaba entonces que los muros de Pompeya y Herculano habían sido pintados con ella; no obstante, se desconocía su composición exacta. Hoy en día ya se sabe que esos murales no se hicieron con

encáustica, pero sí otras pinturas extraordinarias como los retratos de las momias de El Fayum, en el norte de Egipto. Realizados entre los siglos I y IV, en el Egipto romano, son un conjunto de cerca de mil retratos de un naturalismo sorprendente y emocionante. Los rostros de aquellos romanos y romanas nos miran desde una distancia de casi dos mil años con una franqueza y una sinceridad que desarman, y demuestran que, pese a los avances tecnológicos y las revoluciones culturales y políticas, los seres humanos somos, en esencia, los mismos entonces y ahora, retratados con pinceladas de encáustica o con píxeles digitales.

Ninguna reproducción fotográfica hace justicia a *Flag*, pues aunque en algunas fotografías parezca una superficie plana, la realidad es muy diferente. Jasper Johns decidió utilizar una mezcolanza de técnicas insólita en aquel momento: unió tres paneles de contrachapado, los cubrió con una tela, pegó encima papeles de periódico a modo de *collage* y, por último, pintó con una combinación de óleo y esa encáustica cuyos secretos me descubrió mi antiguo profesor. No deja de ser paradójico que Johns recurriera a una técnica usada en retratos de momias. Quizás hubiera sido más lógico utilizar un procedimiento más moderno y actual como el acrílico, pero el pintor estadounidense se decantó por esta técnica que permite crear una superficie pastosa a la vez que traslúcida, densa sin llegar a ser opaca. No podemos saber si la elección de la encáustica estaba relacionada con alguna cuestión simbólica; no obstante, es interesante recordar que, después de que la obra fuera expuesta en 1958 en la galería de Leo Castelli, la polémica la acompañó durante años. Aquella muestra fue un éxito rotundo: Johns logró vender todas las pinturas, e incluso Alfred Barr, director del MoMa, adquirió un lote para el museo. En cambio, algo ocurrió con *Flag*. Pese a que Barr sabía que era una pieza fundamental, también sabía que era una pintura problemática. De hecho, el comité y la junta directiva del museo rechazaron la compra por considerarla potencialmente antipatriótica. ¿Quiso Jasper Johns lanzar algún mensaje al pintar *Flag* con la misma técnica con la que se retrataban los difuntos egipcios de El Fayum? ¿Pretendía decirnos que la bandera de Estados Unidos no es más que una especie de cadáver momificado anclado en un pasado remoto? No tenemos las respuestas exactas a estas preguntas, pero parece cierto que aquellos miembros del comité del MoMA percibieron un aroma

sospechoso en esta obra de apariencia banal: aunque se queman banderas estadounidenses en muchas partes del mundo como protesta y ofensa, a veces los ataques más dañinos vienen de cerca y son mucho más sutiles e inteligentes.

Las banderas no son tan antiguas como podríamos pensar. Tal y como las conocemos no existían ni en el antiguo Egipto ni en la Roma imperial, y hubo que esperar a la Edad Media para que llegaran a Europa gracias al islam. Como tantas otras cosas, fueron inventadas en China, pues solo con seda puede tejerse un trozo de tejido ligero que ondee al viento al ser colocado en un mástil vertical. Y como con tantos otros inventos, fueron los musulmanes los que ejercieron de vínculo entre Extremo Oriente y lo que llamamos Occidente. A partir de las cruzadas de los siglos XI al XIII comenzaron a extenderse por los reinos europeos, hoy en día son ubicuas y no hay país ni territorio sin bandera.

Pese a su importancia simbólica y política, no existe una ciencia que las estudie, ya que la disciplina que se dedica a su análisis, la vexilología, no pasa de ser una rama del conocimiento en la que se entremezclan explicaciones más que sospechosas junto con leyendas a todas luces infundadas. El historiador francés Michel Pastoureau, quien ha estudiado todo lo relacionado con el color y los símbolos desde la Edad Media, reconoce su reticencia ante las banderas al confesar que le resultan inquietantes, molestas e incluso atemorizantes. Por otro lado, durante los últimos años se han publicado muy pocos libros serios sobre el tema, destacando sobre todos ellos *El poder de las banderas* de Tim Marshall. Este periodista británico da la posible clave del problema que afecta a estos símbolos al afirmar que «todas dicen algo, en ocasiones quizás demasiado». Debo admitir que coincido con esta idea.

El auge actual de cierto culto a las banderas me turba y creo que está relacionado con otro tipo de ascenso mucho más peligroso como es el de los nacionalismos. Poco me importaría si la proliferación de enseñas nacionales estuviera circunscrita al ámbito del deporte, pero cuando comienzan a aparecer en lugares donde hasta hace poco permanecían ausentes estoy convencido de que pueden ser el síntoma de una enfermedad mucho más dañina.

Suscribo la opinión del filósofo George Santayana de que «el nacionalismo es la indignidad de tener el alma controlada por la geografía»: me gusta el lugar del mundo en el que el azar quiso que naciera y donde he vivido desde entonces, aunque jamás lo colocaría por encima de cualquier otro tal y como hacen por desgracia los nacionalismos y su devoción desaforada por las banderas. No quisiera caer en la ingenuidad de considerarme un «ciudadano del mundo», pues por desgracia jamás podré conocerlo en su totalidad, pero sí me gustaría reivindicar una posible gran nación de amantes de la literatura y el arte universales. Y así, desde esa hipotética ciudadanía cultural, defiendo que los naranjas y azules de un Matisse, el verde de un prado de Monet o el rojo de las bandas horizontales de esta *Flag* de Jasper Johns son más importantes que los colores de todas las banderas del mundo.

LA SANTA FAZ,
Francisco de Zurbarán, hacia 1660

Reliquias, imágenes, rostros y prodigios

Santo, santo, haz milagros,
mueve el mundo, cambia el rumbo,
no te escondas, no te rindas.
Santo, santo, oye el llanto.

COQUE MALLA

«El rostro de una persona no existe en sí mismo, el rostro solo existe cuando es iluminado por la luz».

ALFRED HITCHCOCK

San Pedro del Vaticano es quizás uno de los peores lugares para fijarse en los detalles, pero me niego a no intentarlo. Todo es tan inmenso y colosal que el impacto del espacio es difícil de digerir. Si a ello le sumamos los dorados, el brillo de los mármoles y la mezcla de luces naturales y artificiales que suele inundar el interior, es casi imposible detener la mirada en algún punto concreto. Nada más entrar al templo la *Piedad* de Miguel Ángel concentra toda la atención de los visitantes: gracias a su situación privilegiada, la riada de fieles y turistas todavía conserva algo de energía para detenerse durante unos segundos delante de la escultura después de abrirse paso a codazos entre la multitud. De vuelta a la gigantesca nave la vista vagabundea por las alturas a la búsqueda de algún asidero donde descansar. Y no lo encuentra. Al avanzar por la iglesia da la sensación de que el tiempo se detiene y el espacio se dilata: caminamos y caminamos, aunque parezca que ni la entrada se aleje ni el altar se acerque, tan interminable es este lugar. Nos acercamos a la enorme cúpula y el baldaquino de Bernini va tomando una importancia similar al agotamiento físico y mental del viajero. No es extraño visitar la basílica por la tarde después de haber dedicado la mañana a los Museos Vaticanos, por lo que el cansancio visual no hace más que crecer, saciados como estamos de imágenes. Justo bajo la bóveda esférica la mirada se pierde. Son demasiados estímulos; excesivas las curvas y contracurvas de ese híbrido de escultura y arquitectura que es el baldaquino; exagerada la altura de esta cúpula cósmica solo comparable a la del Panteón. Hagamos un último esfuerzo. Solo así podremos fijarnos en las cuatro esculturas situadas en los pilares, figuras cuyo monumental tamaño queda empequeñecido por lo gigantesco de todo lo que las rodea.

Se trata de dos santas y dos santos esculpidos por algunos de los mejores artistas del siglo XVII: un *San Andrés* del francés François Duquesnoy, una *Santa Helena* de Andrea Bolgi, un *San Longinos* del gran Gian Lorenzo Bernini y la que nos ha traído hasta aquí, la *Santa Verónica* de Francesco Mochi. Todas ellas hacen referencia a importantes reliquias, pero solo uno de estos vestigios es al mismo tiempo una imagen, aunque no una imagen cualquiera. Si logramos un instante de tranquilidad y nos acercamos a la estatua, podremos ver cómo la santa lleva entre sus manos una especie de pañuelo en el que se intuyen unas líneas que dibujan un semblante humano. Un rostro sobrenatural cuyo relato surge hace dos mil años, va modificándose durante siglos y acaba triunfando entre la cristiandad católica. Un éxito de tal calibre que provocará que protagonice decenas de pinturas, se le dediquen diversos santuarios por todo el mundo e incluso se le atribuyan todo tipo de prodigios y milagros. Por si alguien tenía alguna duda, esta historia demostrará cómo no hay que subestimar nunca el poder de las imágenes.

La Santa Faz de Zurbarán conservada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao es una de estas representaciones del rostro de Cristo. Pintada al óleo sobre lienzo alrededor de 1660, es muy posible que sea la última de las más de doce imágenes similares que llevó a cabo Zurbarán con la colaboración de su taller. Lo que podemos contemplar es una obra de gran impacto pese a los escasos elementos que la componen y la reducida gama cromática con la que está resuelta. Sobre un fondo negro se recorta un paño blanco que parece suspendido de dos hilos que se anudan a los extremos superiores de la tela y a un clavo central que remata el conjunto. Lienzo pintado sobre lienzo, reiteración visual extraordinaria; maestría de Zurbarán al reproducir los pliegues, los brillos y las sombras luminosas, la textura de la trama y la urdimbre, el peso del tejido que creemos poder rozar con la mirada. Ya solo con estos dos elementos, fondo y paño, estaríamos ante una obra fascinante, pero el artista completa la pintura con un retrato masculino cuyos contornos se difuminan y desvanecen. En versiones más tempranas el pintor extremeño decidió representar el semblante de Cristo en actitud más serena y en tonos grisáceos, pero tanto en esta como en

otras obras postreras se decantó por una solución diferente de gesto más dramático y desgarrador. Con la boca abierta codiciosa de aire y los ojos cerrados por el dolor, los grises han sido sustituidos por tonalidades rojizas, como si así pudiera transmitirse mejor el padecimiento de quien estaba a punto de ser crucificado.

Ahora bien, ¿cómo llegó a desarrollarse la idea de que el rostro de Cristo pudo quedar registrado en un pedazo de tela? ¿Hay algún viso de veracidad histórica en esta imagen o no es más que una leyenda como tantas otras que encontramos en casi cualquier tradición religiosa? Las respuestas no son sencillas y demostrarán cómo las historias, incluso las más sagradas, están llenas de vaivenes e incongruencias. No en vano han sido creadas todas ellas por personas y, a día de hoy, es imposible encontrar un solo ser humano que no esté dominado por sus incoherencias y contradicciones.

La tradición cuenta cómo Cristo, poco antes de llegar al Calvario, se encontró con una mujer llamada Verónica que le ofreció un paño en el que secar su sudor y limpiar su sangre. El rostro de Jesús quedó impreso de manera milagrosa en la tela, y esta se convirtió al instante en una venerable reliquia. No es de extrañar que a lo largo de los siglos se realizaran cientos de pinturas que narran este episodio o simplemente reproducen el tejido con la cara del Salvador, como es el caso del óleo de Zurbarán. Por desgracia, es una tradición que carece de fundamento histórico alguno. De hecho, la historia de la Verónica no aparece en ninguno de los pasajes del Nuevo Testamento y hay que remitirse a los evangelios apócrifos para encontrar rastro de ella. Estos escritos no están reconocidos por la Iglesia, aunque han sido fundamentales para la configuración de muchas historias como esta. Es en el *Evangelio apócrifo de la muerte de Pilatos* y en otros similares donde aparece el relato.

Según este texto, mientras el emperador romano Tiberio se encontraba enfermo de gravedad llegó a sus oídos la historia de un médico judío capaz de sanar cualquier enfermedad por grave que fuera. Ansioso por recuperar la salud, envió a su servidor Volusiano en busca de este sanador prodigioso, con la mala fortuna de que cuando este llegó a Jerusalén, se enteró de la reciente muerte del médico, de Cristo mismo. Por suerte, el emisario romano conoció a una mujer de nombre Verónica, quien confesó poseer una tela sagrada en la que Jesús había dejado marcadas sus facciones para

que ella pudiera ver su rostro mientras él estaba ausente predicando. Volusiano se ofreció a comprar el tejido milagroso, pero Verónica prefirió llevarlo ella misma a Roma. Cuando el emperador Tiberio contempló devotamente la imagen quedó sanado al instante de cualquier dolencia, tras lo cual la mujer volvió a su tierra con la Santa Faz en su poder.

Hasta aquí lo narrado en el único texto antiguo donde aparece el tejido en el que quedara impreso el rostro de Jesús. Ni una palabra más. Ni rastro del encuentro durante la subida al Calvario, núcleo de la historia que ha llegado hasta nosotros. Será en la Edad Media cuando comience a venerarse un Santo Rostro conservado en la basílica de San Pedro del Vaticano y cuando, a partir de 1300, se considere a esta reliquia como una de las *Mirabilia Urbis*, «maravillas de la ciudad», que todo peregrino debe visitar en su estancia en Roma. Es también en ese momento cuando empiezan a aparecer otros paños que reclaman para sí el haber estado en contacto con el rostro de Jesús: ahí está el del palacio de Hofburg en Viena o los más cercanos del monasterio de la Santa Faz de Alicante y la catedral de Jaén. Incluso de aquella época proviene una explicación etimológica más que discutible que, pese a ello, ha calado hasta el punto de aparecer en multitud de libros, artículos y webs. Según esta teoría, el nombre de Verónica provendría de la combinación de las palabras *vera*, «verdadera» en latín, y *eikon*, «icono o imagen» en griego. *Veraeikon* o Verónica significaría por tanto «verdadero icono» o «verdadera imagen», interpretación sugerente aunque, de nuevo, por desgracia, falsa. Investigaciones filológicas han demostrado que Verónica sería la transcripción latina del nombre macedonio Berenice, a su vez derivación del griego clásico Verenice, «portadora de la victoria».

Pero lo más extraordinario de todo no es la acumulación de omisiones, falsedades y tergiversaciones. Lo sorprendente es que una historia que no aparece en los evangelios canónicos y que está repleta de incoherencias protagonice una estatua tan relevante como la del crucero de la mismísima basílica de San Pedro del Vaticano y pinturas como la *Santa Faz* de Zurbarán, además de multitud de otras obras de arte. La clave para el increíble éxito de estas reliquias en particular quizás resida en que, a diferencia de otras, no son solo fragmentos de cuerpos, sino imágenes en sí mismas. Y además un tipo muy especial de representaciones. Los

paños de la Verónica, la Sábana Santa de Turín o el Santo Sudario de Oviedo son imágenes *acheiropoietos*, término griego que significa «no producidas por la mano humana, sino creadas directamente por contacto con Cristo». Son por tanto sagradas desde un doble punto de vista: no solo han estado en contacto con el santo cuerpo de Jesús, sino que también reflejan su apariencia física. Llegaron a ser tan admiradas y reverenciadas que incluso se les otorgaron poderes mágicos y se contaban de ellas prodigios de todo tipo: sanaban enfermedades, como ya había hecho el paño original que curó al emperador Tiberio; purificaban las aguas y el aire, ponían fin a epidemias, sequías e inundaciones; e incluso fueron empleadas a modo de amuletos protectores de ciudades enteras como Constantinopla o Edesa ante el asalto de ejércitos enemigos. Con todo, estos poderes sobrenaturales no impidieron que durante más de un siglo sufrieran un ataque despiadado que estuvo a punto de cambiar el arte europeo. Una guerra cuyo recuerdo ha caído en el olvido, pero que bien pudo haber modificado buena parte de la pintura occidental. Un conflicto que, de haber tenido un desenlace diferente, habría hecho imposible un libro como este y, lo que es más importante, que cuadros como la *Santa Faz* de Zurbarán hubieran existido.

«Entusiasmo» es una de mis palabras favoritas. Proveniente del griego *enthousiasmós*, el diccionario de la Real Academia Española la define como «inspiración o posesión divina». Repletas de entusiasmo y pasión acuden a mi memora las clases de la asignatura de Historia del Arte Bizantino impartidas por Daniel Benito Goerlich. Incluso cuando llegábamos al oscuro y turbio periodo de la querella iconoclasta, el profesor Benito Goerlich abordaba las lecciones con una energía tan contagiosa que casi dos décadas después las recuerdo de manera vívida, algo complicado teniendo en cuenta que se refería a un momento histórico del que apenas quedan imágenes.

Entre los años 726 y 843 tuvo lugar una crisis política, religiosa y artística que hizo tambalear los cimientos del que era por entonces el imperio más importante de Occidente: el bizantino. Nunca deja de extrañarme la enorme ignorancia que existe ante

cualquier tema relacionado con estos territorios. Pese a que fueron los herederos directos del Imperio romano occidental y a que su historia se alargó casi mil años, pocos seríamos capaces de citar más de dos o tres de sus emperadores y todavía menos sabríamos explicar momentos claves para la historia europea como la cuarta cruzada de 1204, la caída de Constantinopla en 1453 o esta crisis de los siglos VIII y IX. Y es una lástima, porque el relato de aquellos siglos y aquellos lugares es tan apasionante como el de cualquier otra época de nuestro pasado.

Tal y como el profesor Benito Goerlich nos recordaba, hubo un momento en el que las imágenes corrieron peligro. A comienzos del siglo VIII el Imperio bizantino vivió una época de tal zozobra que se decidió prohibir el culto a los iconos, las pinturas y las esculturas religiosas. La pregunta obvia que todos nos hacíamos en aquellas clases era qué llevó a destruir todo tipo de imágenes y a vetar su producción. El motivo básico fue el temor a la idolatría, que concedía una excesiva importancia e incluso poderes mágicos a las representaciones de Cristo, la Virgen y los santos, pero lo que no está claro es qué causó ese miedo.

La explicación tradicional siempre ha sido la aparición del islam. A partir de la expansión musulmana en Oriente Próximo, el conflicto con Bizancio fue constante, y durante las primeras décadas la balanza casi siempre se decantó del lado musulmán. Ante estas derrotas frente a una religión que no adoraba icono alguno, los bizantinos tal vez se preguntaron si su dios los estaría castigando por su idolatría. Otros historiadores comentan que incluso una erupción volcánica que tuvo lugar el año 726 en la isla de Thera pudo tener su influencia: los tsunamis, la destrucción y los muertos habrían sido vistos como una advertencia divina que requería una respuesta. Lo cierto es que durante más de un siglo se sucedieron emperadores y emperatrices de distinto signo: iconoclastas —enemigos de las imágenes— e iconódulos —defensores de las mismas—. Al primer grupo pertenecieron León III el Isaurio, Constantino V, León V el Armenio o Teófilo, entre otros; de la segunda facción formaron parte Irene, Miguel I y la emperatriz Teodora, quien puso fin a la crisis en el año 843, hecho que la hizo merecedora de la condición de santa de la Iglesia ortodoxa. ¿Qué habría hecho un pintor como Zurbarán, especializado en imágenes religiosas, en aquellos tiempos convulsos? ¿Qué habría ocurrido con

un lienzo como esta *Santa Faz*, una de esas imágenes sagradas y milagrosas que los iconoclastas tanto persiguieron? Por suerte para Zurbarán y para el cuadro, el pintor no tuvo que vivir acontecimientos tan complicados; por fortuna para la historia de la pintura, el bando iconoclasta no fue capaz de imponer sus teorías. De ese modo podemos disfrutar de una tradición artística figurativa de miles de años de antigüedad, tradición en la cual ocupan un lugar de privilegio algunas de las pinturas que protagonizan estas páginas.

Entre 1829 y 1833 Nicéphore Niépce y Louis Daguerre colaboraron para desarrollar uno de los primeros procedimientos de la historia de la fotografía. En 1832 dieron a luz una compleja técnica que denominaron fisautotipo, palabra formada por tres términos: *physis*, *auto* y *tipo*, que podrían traducirse como «naturaleza», «por sí mismo» e «imagen». De ese modo, *fisautotipo* vendría a significar «imagen de la naturaleza creada por sí misma», sin lugar a duda una de las más ajustadas definiciones de lo que conocemos como fotografía. De hecho, durante las décadas siguientes la idea predominante fue que la fotografía no dejaba de ser una imagen que la realidad producía de manera autónoma; una especie de dibujo instantáneo, una pintura concebida sin pinceles ni mano que los guiara.

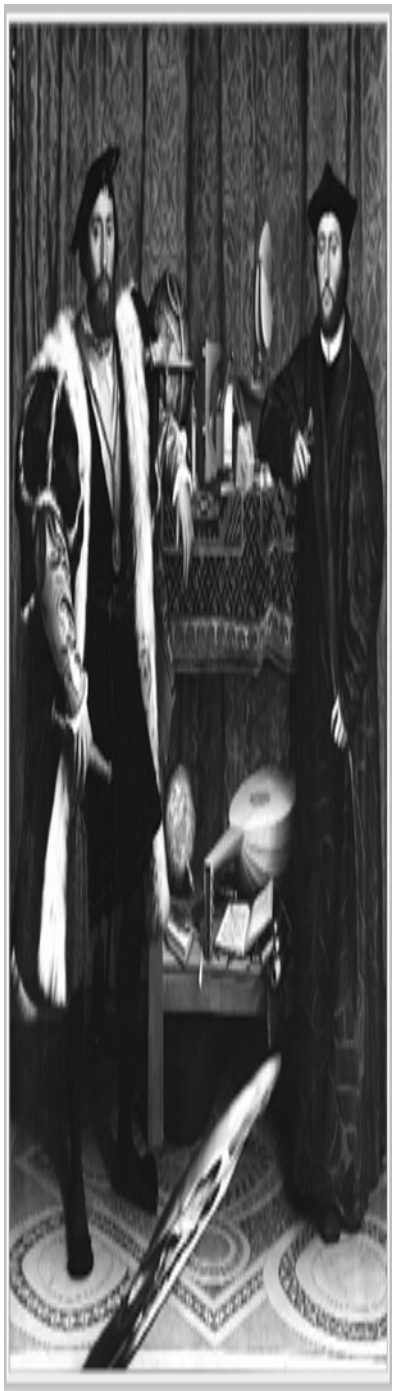
La importancia de las representaciones del rostro humano no ha disminuido ni un ápice en los casi dos siglos de historia de la fotografía. Desde sus inicios, la obsesión de los compradores de las primeras cámaras puestas a la venta por Daguerre fue conseguir retratos, algo muy complicado dados los largos tiempos de exposición de aquel primitivo procedimiento. Aun así, cuando a comienzos de la década de 1840 se mejoraron las lentes y las sustancias fotosensibles, la fiebre del retrato fotográfico comenzó un imparable éxito hasta nuestros días. Hace unas décadas hacía falta cierta pericia técnica para poder conseguir fotografías de cierto nivel, pero de unos pocos años a esta parte todos llevamos en el bolsillo móviles con cámaras digitales que harían palidecer a las primeras máquinas. Los teléfonos son capaces de tomar fotografías de una calidad sorprendente y cada poco tiempo surgen novedades

en cuanto a megapíxeles, nitidez, número de objetivos y todo un abanico de opciones de disparo. Y, sin embargo, seguimos utilizando estos aparatos para hacer, sobre todo, retratos. Si analizamos las fotografías que conservamos en nuestros móviles, las que volcamos a nuestros ordenadores o las que pueblan las redes sociales, veremos cómo una inmensa mayoría son rostros y caras: de nuestros familiares, de los amigos con los que compartimos viajes y, de manera muy especial, de nosotros mismos.

Si lo pensamos bien, y aunque el *Diccionario de la lengua* de la Real Academia Española no incluyera la palabra *autofoto* hasta su edición digital de 2018, la idea de retratar el propio rostro ha estado presente en la tradición artística desde hace milenios, si bien no con la fuerza de estos tiempos. De hecho, lo que Cristo hizo al acercarse el paño que la Verónica le ofrecía y lo que Zurbarán pintó al reproducir esa milagrosa imagen no fue sino el verdadero primer selfi de la historia.

LOS EMBAJADORES,
Hans Holbein el Joven, 1533

Lo esencial (a veces)
es (casi) invisible a los ojos



«Todo lo que escuchamos es una opinión, no un hecho. Todo lo que vemos es una perspectiva, no es la verdad».

MARCO AURELIO

Los agentes la habían buscado por todas partes, pero la carta robada no aparecía. El prefecto de la policía de París estaba desesperado, pues el asunto era de la mayor gravedad y requería de una pronta solución. Desde el primer momento se supo que había sido el ministro quien la había sustraído del despacho de la reina y se sospechaba que así esperaba chantajearla. Los amoríos de la monarca eran desconocidos por su esposo, por lo que una misiva del amante de la reina era un arma extraordinaria en manos del inescrupuloso ministro. Hacía ya meses que este utilizaba su influencia para sus tejemanejes políticos y ella, desesperada, había acabado por acudir al prefecto con el ruego de poner fin a esa insostenible situación. Al comenzar la investigación, el alto mando policial estaba convencido de que sería cuestión de horas encontrar la correspondencia entre las pertenencias del ladrón, pero, por más que registraban la vivienda, no daban con ella. Durante las frecuentes ausencias del ministro la mansión había sido inspeccionada de arriba abajo: se habían revisado todos los muebles, abierto todos los libros, levantado todas las alfombras e incluso utilizado un microscopio para intentar desvelar el escondrijo, pero este seguía sin aparecer. Después de varios meses de pesquisas el prefecto decidió acudir a Auguste Dupin, un antiguo amigo, famoso por su habilidad a la hora de resolver todo tipo de misterios. Tras escuchar el caso, Dupin defendió que quizás fuera su excesiva sencillez lo que complicaba la resolución, ante lo cual el policía, desanimado y perplejo, se despidió de su amigo y retomó su infructuosa labor. Un mes más tarde el comisario visitó de nuevo a Dupin y este, de manera sorprendente, le entregó la carta robada no sin antes reclamar el cheque con la cuantiosa recompensa ofrecida. Ante el asombro del prefecto, Dupin explicó cómo había logrado

desvelar el enigma. El ministro, anticipándose a los métodos de búsqueda de la policía parisina, había decidido no esconder minuciosamente la carta, sino ocultarla de una manera mucho más original e inverosímil: dejándola a la vista sobre la repisa de la chimenea, en un lugar donde cualquiera pudiera verla, pero en el que casi nadie la buscara. Solo identificándose con la mente del ladrón Dupin pudo encontrar la solución al problema; solo poniéndose en la piel del delincuente el detective fue capaz de descubrir un escondite que en realidad no existía como tal.

La carta robada es el tercer y último de los cuentos de Edgar Allan Poe en el que aparece el detective aficionado Auguste Dupin tras *Los crímenes de la calle Morgue* y *El misterio de Marie Rogêt*. Publicados entre 1841 y 1845, estos relatos son la piedra fundacional del moderno género de detectives y su protagonista es el antecedente de otros célebres investigadores, como el Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle o el Hercule Poirot de Agatha Christie. Toda la historia está construida alrededor de la ocultación mediante la evidencia, e incluso quien no ha leído el breve texto de Poe es muy posible que conozca este planteamiento. Analizada desde la filosofía y la psicología por autores como Jacques Lacan o Jacques Derrida, el relato ha servido también como referente de textos literarios y películas. Pero la idea no era nueva cuando el escritor estadounidense la utilizó. Como tantos otros conceptos, su origen puede rastrearse en el pasado e incluso descubrirse en obras tan alejadas del imaginario de Poe como este lienzo en el que, al igual que en *La carta robada*, lo que quiere ocultarse se deja de manera consciente a la vista. Para descubrir el secreto tan solo tenemos que detenernos un instante ante la pintura, concentrar toda nuestra atención y aprender a mirar de forma distinta.

La National Gallery de Londres fue el primer gran museo que visité fuera de España. Desde la década de los ochenta del siglo pasado mi ciudad había llevado a cabo un programa de hermanamientos con otras localidades europeas que me permitió conocer diferentes países. Situada en el sur de Inglaterra, la pequeña ciudad de Lymington fue el destino de alguno de aquellos viajes, los cuales solían completarse con breves estancias en Londres. Fue así, en

plena adolescencia, cuando pude cruzar la gran explanada de Trafalgar Square y traspasar el umbral de esta pinacoteca extraordinaria. En España contábamos con museos fabulosos como el Prado, pero la impresión que tuve al caminar por vez primera por aquellas salas fue la de estar dentro de una verdadera enciclopedia de la pintura occidental. Y hace más de treinta años esta sensación no la daba ningún otro lugar que yo hubiera conocido. A pintores manieristas y barrocos como el Greco, Rubens o Velázquez se los podía admirar en el Prado, pero estar ante obras que iban desde el gótico hasta comienzos del siglo xx era algo casi indescriptible. Recuerdo pocos detalles de aquella visita, pero sí han quedado en mi memoria algunas impresiones que el tiempo no ha sido capaz de borrar: la mirada inquisitiva de los autorretratos de Rembrandt, el azul del fondo del *Retrato del dux Leonardo Loredan* de Bellini, el sorprendente contrapicado de *Miss Lala en el Circo Fernando* de Degas, y, por supuesto, la presencia monumental de *Los embajadores* de Holbein.

Hans Holbein el Joven tenía cerca de treinta y seis años cuando recibió el encargo de retratar a dos embajadores del reino de Francia presentes en Londres en 1533. Nacido en Augsburgo y establecido en la ciudad suiza de Basilea, había vuelto a Inglaterra en 1532 después de una primera estancia de dos años entre 1526 y 1528. Eran tiempos convulsos en la corte de Enrique VIII. Su empeño por anular su matrimonio con Catalina de Aragón para desposarse en segundas nupcias con Ana Bolena llevaría a Inglaterra a un enfrentamiento frontal con el papado de Roma, enemistad que culminaría en excomuniones, cismas, disolución de monasterios y ejecuciones. Holbein supo moverse en aquellas aguas turbulentas y casi siempre fue capaz de encontrar patronos y mecenas que financiaran su pintura, primero en el círculo de Tomás Moro y más tarde en el entorno de la propia Ana Bolena y Thomas Cromwell.

En *Los embajadores*, considerada por muchos como su pintura más ambiciosa, el artista retrata a Jean de Dinteville y Georges de Selve: un embajador secular y otro eclesiástico: un *homme de robe courte* y un *homme de robe longue*, un noble y un obispo. Jean de Dinteville, situado a la izquierda de la composición y vestido de manera ostentosa, era un diplomático al servicio del rey Francisco I de Francia durante unos años en los que fue testigo de acontecimientos tan relevantes como la coronación y decapitación

de Ana Bolena o el nacimiento de la futura Isabel I. Georges de Selve, cubierto con un rico manto de piel oscura y representado a la derecha, fue un jovencísimo obispo y hombre de letras que también ejerció labores diplomáticas en España, Roma, Venecia e Inglaterra, donde coincidió con su amigo a comienzos de 1533 para ser inmortalizados en esta obra. Holbein logró fama por el realismo y veracidad de sus retratos, si bien este óleo ha pasado a la historia no tanto por la autenticidad de los rostros de los modelos, sino por el abanico de objetos que se despliegan entre ambos y cuyo simbolismo ha dado pie a decenas de estudios, tesis y libros. Sin entrar a analizar aquí estas cuestiones, hay que decir que en la parte superior Holbein representó el ámbito de lo celeste: relojes de sol para medir el tiempo, cuadrantes para calcular la posición geográfica y astronómica y un globo con las constelaciones. En el estante inferior se presenta el mundo terrestre: un libro de contabilidad, un laúd con una cuerda rota como símbolo de las alianzas que debe intentar reparar la diplomacia, un compás de arquitecto y un globo terráqueo en el que se destaca la ciudad francesa de Polisy, lugar donde Jean de Dinteville poseía un castillo y de cuyos muros colgó la pintura durante siglos. Incluso el pavimento alude a esa combinación entre lo terrenal y lo celestial, pues imita al de la abadía de Westminster, en el que se fusionan formas circulares alusivas a la eternidad divina con otras cuadradas de claro simbolismo humano y temporal.

Pero todos estos elementos son evidentes y no satisfacen por entero nuestra curiosidad. Todos y cada uno de estos objetos son perfectamente identificables sin ningún tipo de problema y nosotros hemos viajado a la National Gallery en busca de misterios ocultos a simple vista. Para desvelarlos tendremos que mirar a la parte inferior del cuadro, pues ahí aparecerá, en un enigmático plano delantero y como si de un relato de Poe se tratara, un espectro.

En la parte baja de la composición destaca lo que a primera vista podría parecer una simple mancha grisácea, una especie de ectoplasma fantasmal. El probable mal estado de conservación de la pintura provocó que, durante décadas, nadie entendiera bien qué demonios era esa forma que se eleva en diagonal desde el borde

inferior del cuadro. La desorientación llegó hasta el punto de que uno de los mayores expertos en la obra de Holbein se refirió a esta imagen superpuesta como un «hueso de sepia», y no fue hasta mucho después que la silueta fue finalmente comprendida como lo que es: una figura anamórfica. *Anamorfosis* proviene del griego y significa «transformación», y por anamórficas se entienden aquellas imágenes realizadas mediante el control extraordinario de un tipo especial de perspectiva. Gracias a un conocimiento muy preciso de las leyes de la visión, estas figuras presentan un doble aspecto: uno deformado cuando las percibimos de manera frontal y otro proporcionado al mirarlas desde un lugar determinado y con un enfoque sesgado y diagonal. Todos nos hemos cruzado con alguno de esos artistas que pintan con tizas de colores en el suelo composiciones que tan solo se perciben desde un punto de vista concreto. Pues bien, además del modo de vida de estos pintores y un buen entretenimiento para niños y mayores, esas representaciones son tan anamórficas como el espectro del primer plano de *Los embajadores*. Lo que es muy distinto suele ser el tema de aquellas y esta: lo que en las pinturas callejeras es por lo general alegre, divertido o chocante, en el óleo de Holbein es tétrico y dramático; si en las aceras y plazas podemos encontrar cataratas, grutas o animales salvajes representados con vivos colores, aquí lo que descubrimos es un cráneo humano que nos impacta por su gris realismo.

¿Qué pretendía el pintor colocando una calavera en el centro mismo del retrato? ¿Qué mensaje deseaban lanzar quienes encargaron la pintura al querer ser representados flanqueando este cráneo espectral? La respuesta nos la da otro término artístico, en este caso latino: *vanitas*. En historia del arte se usa esta expresión para un género artístico centrado en transmitir la idea de la fugacidad de la vida, la cercanía de la muerte y el fin de cualquier placer mundano. Su origen está relacionado con un pasaje bíblico del Eclesiastés que en latín reza *vanitas vanitatum et omnia vanitas*: «vanidad de vanidades, todo es vanidad». Objetos que aluden a los placeres de la vida terrenal, la belleza o la sabiduría son acompañados por otros que simbolizan la caducidad de la existencia, tales como relojes de arena, flores marchitas, etéreas pompas de jabón a punto de quebrarse y, sobre todo, calaveras. Se unen así en la misma imagen los deseos y el destino, el presente

gozoso y el ineludible paso del tiempo, las riquezas a las que aspiramos y el futuro que, tarde o temprano, nos espera a todos para igualarnos en la muerte, como también parece recordarnos el crucifijo semioculto de la esquina superior izquierda de la pintura.

Jean de Dinteville y Georges de Selve eran ricos y poderosos cuando encargaron el retrato y quisieron dejar constancia en sus vestidos, sus joyas y los objetos que los acompañan. Sin embargo, también eran conscientes de que todo lo que disfrutaban no era más que un préstamo cuyos intereses al final no podrían pagar. No es de extrañar que el primero de ellos tuviera como lema personal la frase *Memento mori*, «recuerda que vas a morir», y por ello la calavera anamórfica no es la única de la pintura. Pintado con un detalle excepcional que lo hace casi inapreciable a simple vista, un cráneo decora el pequeño broche de su sombrero. Por otro lado, parece obvio que este planteamiento está relacionado de manera directa con un concepto cristiano de la vida y la muerte, y es también curioso que el segundo de los retratados, el obispo Georges de Selve, falleciera no mucho más tarde a los treinta y tres años.

Es evidente que a *Memento mori* debería siempre acompañarle *Carpe diem*: de ese modo no olvidaríamos nunca aprovechar el momento.

En 1967 el psicólogo de origen maltés Edward de Bono publicó un libro llamado a tener un éxito desorbitado. *The Use of Lateral Thinking* se convirtió en un texto de tremenda influencia posterior, pues en él se introdujo por vez primera el concepto de pensamiento lateral. Con tal término se entendió a partir de entonces un modo de resolución de problemas en el que la imaginación juega un papel fundamental, con el fin de abandonar antiguos métodos de razonamiento. Aunque De Bono logró un justo y merecido reconocimiento mundial gracias a sus estudios, y sus libros fueron traducidos a decenas de idiomas, de nuevo estamos ante un caso en el que las ideas no surgen de la nada, sino que se encuentran camufladas esperando a quien las retome y actualice.

Edward de Bono, Edgar Allan Poe y Hans Holbein están unidos por un hilo invisible que engarza la investigación psicológica, la literatura detectivesca y la pintura. El mismo pensamiento que

describió científicamente el autor maltés fue el que llevó a Dupin a resolver el robo de la carta, y esa misma visión lateral es la que permite percibir de manera correcta la calavera de *Los embajadores*. Los tres intentan transmitirnos la misma idea. Los tres defienden la necesidad de percibir la realidad desde diferentes enfoques para poder así comprenderla en su totalidad. Los tres afirman que una visión típica no nos desvela todos los misterios y maravillas de lo que nos rodea.

LAS HILANDERAS
O LA FÁBULA DE ARACNE,
Diego Velázquez, 1655-1660

Donde esté un buen enigma,
que se quite cualquier mediocre certeza

«La más asombrosa experiencia que puede tener el ser humano es el misterio. Y es esta emoción esencial la que se encuentra en el origen de todo lo que hacemos».

ALBERT EINSTEIN

«La única ventaja de jugar con fuego es que aprende uno a no quemarse».

OSCAR WILDE

Ver bailar aquel pincel era como asistir a una coreografía de líneas y colores. La delicada mano del pintor asía el mango de la herramienta con soltura y el movimiento de las cerdas sobre el lienzo parecía ser tan natural como si dedos y pincel compartieran la misma esencia. Sin empastes ni arrepentimientos, el óleo fluía. El ritmo era constante, aunque con pequeños momentos de tranquilidad seguidos de arrebatos de energía en los cuales el pintor decidía atacar con brío alguna zona de la obra. Poco a poco la tela se fue cubriendo de capas de veladuras azules, doradas y rosas, aunque predominaban los tonos lechosos y marfileños. El dinamismo no solo nacía del movimiento del artista y su pincel, sino que toda la composición se agitaba de la misma manera que lo hacía la pintura que le servía de modelo. Desde que llegara de Flandes días atrás acompañado por el calor asfixiante del agosto madrileño, el famoso artista y embajador no había perdido el tiempo. Nada más bajar del carruaje pidió ver la colección de pinturas del rey y durante los meses que pasó en la capital trabajó poco como diplomático y mucho como pintor. Retrató a varios miembros de la familia real y llegó a realizar algún encargo religioso, pero lo que le obsesionó con absoluta pasión fue reproducir tantas obras del antiguo maestro italiano como le fuera posible.

Con el paso de los días la copia era cada vez más parecida al original. No obstante, los colores eran más intensos y brillantes en la nueva obra que surgía ante los ojos del joven artista sevillano que contemplaba absorto la tarea. Al saber de la llegada del extranjero había solicitado al monarca permiso para poder acompañarlo y atenderlo: esperaba aprender de aquel maestro consagrado y elevar así su propio arte muy por encima del de sus contemporáneos. La

experiencia no le defraudó. Como embajador, el flamenco conocía varios idiomas, entre ellos el español, por lo que la comunicación fluía, si no de manera tan natural como el óleo, sí con bastante facilidad. Hablaron de pintura y de grandes obras del pasado, pero también de libros y tratados, de viajes a Roma y del estudio del arte de la Antigüedad. Después de unas semanas la copia estuvo por fin lista. Puestas una al lado de la otra las diferencias de diseño y composición eran mínimas, pero la nueva pintura refulgía incluso en las oscuras estancias del Real Alcázar. El resultado satisfizo tanto al maestro que, cuando retornó a Amberes en abril del año siguiente, decidió llevarla consigo junto a otras más que completó durante aquellos fructíferos meses. El lienzo del antiguo pintor italiano permaneció en Madrid, mientras que la reproducción y su autor dejaron la corte española. Lo que jamás abandonó la memoria del joven pintor sevillano fue el recuerdo de aquellos días en los que sintió que el pasado, el presente y el futuro de la pintura habían convivido bajo las bóvedas del vetusto palacio de Felipe IV.

La estancia de Rubens en Madrid entre el verano de 1628 y la primavera de 1629 fue clave para la trayectoria de Velázquez. Con cincuenta y un años y en la cima de su fama, el flamenco tuvo una influencia extraordinaria en un Velázquez de menos de treinta y que se había trasladado a Madrid desde su Sevilla natal hacía tan solo un lustro. El influjo tuvo que ver tanto con la técnica pictórica como con las ideas acerca de la importancia del arte y del papel del artista. Se sabe que Rubens pasó casi todo su tiempo en Madrid copiando buena parte de la colección de cuadros de Tiziano que habían atesorado Carlos V y Felipe II un siglo antes. La importancia del italiano en la pintura europea de la época era tal que incluso un artista del nivel y celebridad de Rubens había decidido dedicar sus esfuerzos a reproducir antiguos lienzos del veneciano. Para alguien todavía en formación como Velázquez, tener la oportunidad de ver pintar en directo a un maestro del calibre del flamenco mientras este dialogaba con las obras maestras de Tiziano fue una ocasión extraordinaria. También lo fueron las conversaciones que mantuvieron dentro y fuera de los muros del Real Alcázar de Madrid, puesto que, poco tiempo después de que Rubens volviera a

Flandes, el sevillano decidió dejar la Corte y marchar a Italia durante cerca de dos años.

Allí conoció de primera mano el arte de la Antigüedad, pero también el de los grandes maestros del Renacimiento, el manierismo y el primer Barroco. Visitó Venecia, donde copió al gran Tintoretto, y en el camino hacia Roma se detuvo en Ferrara y Cento para conocer la obra de Giorgione y Guercino. Ya en la Ciudad Eterna pudo contemplar y reproducir los frescos de Rafael y Miguel Ángel en el Vaticano y las pinturas de Caravaggio repartidas por toda la ciudad, así como descubrir las últimas novedades del Barroco de la mano de artistas como Bernini, Pietro da Cortona o Poussin. Por último, antes de viajar a Nápoles para encontrarse con su compatriota José de Ribera y volver a España, tuvo tiempo de pintar dos grandes obras que marcan un antes y un después en su carrera: *La túnica de José* y *La fragua de Vulcano* muestran el descubrimiento de la anatomía y la mitología, algo muy poco común en la pintura española de aquel tiempo. Sin aquellos meses madrileños de Rubens, Velázquez quizás no hubiera decidido viajar a Italia; sin esos meses italianos, es seguro que el sevillano no hubiera llegado a ser el pintor en el que acabaría convirtiéndose. Nunca subestimemos la importancia que el acertado consejo de un maestro puede tener en la vida de quien lo recibe. Como profesor, y salvando las obvias distancias que nos separan, solo espero haber sido capaz de sembrar algunas ideas lejanamente similares a las que Rubens plantó en Velázquez: toda una carrera docente cobraría sentido si unas pocas de esas semillas germinaran.

A lo largo de los últimos cuatro siglos esta pintura de Velázquez ha sido conocida por varios nombres, entendida de diferentes maneras e incluso tenido unas dimensiones distintas a las que hoy vemos en el Museo del Prado. Para intentar entender cómo han sido posibles estos cambios deberemos centrarnos en un fragmento muy concreto del lienzo: el del tapiz que aparece en el fondo de la escena, un evidente ejemplo de metapintura, de imagen dentro de imagen, de eco pintado. Ahí está la clave que desvelará el secreto, y descifrando el misterio inherente a esa porción de la obra, nos acercaremos al centro del enigma.

La fábula de Aracne es una de las pinturas más especiales de Velázquez. A diferencia de casi todo lo que pintó en Madrid no es un trabajo para la Corte, sino un encargo privado. La fecha no es segura, pero se supone que debió de pintarla durante la misma época que *Las meninas*, con la que comparte más de una característica y algún que otro interrogante. Durante décadas fue considerada una pintura de género o una mera escena cotidiana del interior de un taller, y de ahí el nombre con el que muchos la conocimos en nuestra etapa escolar: *Las hilanderas*. Sin embargo, bajo aquella apariencia sencilla se escondía un discurso mucho más complejo. Hubo que esperar a 1888 para que el historiador alemán Carl Justi se planteara la hipotética existencia de un misterio oculto en el lienzo. A partir de ahí, diversos investigadores fueron proponiendo teorías que ampliaron los posibles significados de la pintura, pero no fue hasta seis décadas después cuando por fin apareció una interpretación coherente.

Diego Angulo Íñiguez era ya un prestigioso historiador del arte cuando en 1948 publicó un artículo en la revista *Archivo Español de Arte*. Esas diecinueve páginas cambiaron de manera radical la historia del cuadro, pues establecieron que *Las hilanderas* no eran solo unas cuantas mujeres trabajando en un taller, sino que al mismo tiempo era *La fábula de Aracne*, una obra de tema mitológico con todo un abanico de simbolismos que el tiempo había hecho caer en el olvido. Angulo descubrió, entre otras cosas, que Velázquez se inspiró para las dos figuras principales del primer plano en fragmentos de la bóveda de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, y demostró que la obra estaba muy lejos de ser una simple escena costumbrista. María Luisa Caturla era también una importante historiadora cuando, en el mismo número de la misma revista, publicó otra investigación fundamental al identificarla en un inventario de un tal don Pedro de Arce de 1664 en el que aparecía descrita como una «fábula de Aragne». Este dato indicaba que la pintura no fue encargada por parte de ningún miembro de la Corte y que, por el contrario, salió del taller del pintor sevillano para pasar a partir de entonces por distintas manos hasta retornar a las colecciones reales muchos años más tarde. Para resolver el misterio de si don Pedro de Arce fue quien encargó la obra o tan solo ejerció como intermediario, tal y como defiende el historiador del arte Fernando Marías, habrá que esperar a futuras pesquisas. El año

1948 fue una fecha clave para esta obra. Es obvio que fue pintada siglos antes por Velázquez, pero ese año volvió a nacer, fue *creada* e interpretada de nuevo gracias al trabajo de diversos investigadores para convertirse en lo que hoy es.

Aracne era una joven de la región de Lidia, en la zona occidental de Anatolia. Ante cualquiera que se detuviera a escucharla hacía alarde de ser la mejor tejedora que se pudiera imaginar, hasta el punto de que su soberbia llegó a oídos de los dioses. Para su desgracia, a aquellas divinidades no les gustaba que nadie fuera demasiado presuntuoso. Un buen día a la joven se le apareció la diosa Palas Atenea bajo la forma de una venerable anciana que la avisó de que su altivez podía provocarle graves problemas, pero la joven hizo oídos sordos al consejo y llegó a retarla. Cansada del orgullo desmedido de la muchacha, Atenea aceptó esa competición entre ambas sabiendo que los dioses tienen las de ganar en este tipo de desafíos. Cada una comenzó a tejer un tapiz: Atenea con el tema de su victoria frente a Poseidón para ser elegida patrona de Atenas; Aracne con comportamientos inmorales de las divinidades olímpicas. Al terminar, el trabajo de Aracne era de tal perfección que hasta la propia Palas debió reconocer que la mortal tejía como los dioses, pero entró en cólera al ver el motivo elegido por la muchacha. Ciega de ira, Atenea destruyó el tapiz y golpeó a Aracne, quien, asustada, huyó y acabó por ahorcarse. En el último momento, la diosa se apiadó de la joven y la convirtió en araña, aunque la condenó a colgar para siempre como una ahorcada y a tejer sin pausa ni descanso por los siglos de los siglos.

El tapiz que tejió Aracne mostraba el rapto de la ninfa Europa por parte de un Zeus convertido en toro blanco; el cuadro de Tiziano que copió Rubens era también un rapto de Europa pintado en 1560; el tapiz que Velázquez incluye al fondo de su pintura reproduce tanto el original del italiano como la copia del flamenco. Tres generaciones de grandes maestros relacionados: Tiziano creando a partir del relato mítico; Rubens interpretando esa composición con su estilo brillante y colorido; Velázquez recreando, enriqueciendo y superando a los anteriores al combinar simbología, pintura y mitología en un fragmento único de la historia de las

imágenes.

La identificación del tapiz del fondo de la escena fue clave para lograr desenmarañar parte del misterio y, a día de hoy, en cualquier texto o manual se incluye esta lectura mitológica de la obra. De ese modo, la composición puede leerse como la combinación de dos niveles diferenciados de manera evidente. En un primer plano en penumbra tendríamos la parte terrenal y material de la obra, con una escena de género en la que mujeres de varias edades transmiten la idea de la diversidad e infinita variedad de lo humano. Los símbolos del paso del tiempo no se reducen a la edad de las mujeres, sino que la propia rueca que no para de girar y la transformación de la lana virgen en hilo también nos remiten a ese transcurrir implacable de los años. Hay quien incluso identifica a Atenea y Aracne en la anciana de la zona izquierda y en la joven de espaldas de la derecha respectivamente, pero la parte mitológica de la escena se concentra sobre todo en el segundo plano. Ahí, en una estancia más elevada e iluminada, vemos a tres doncellas vestidas con elegancia y a las dos figuras protagonistas del lienzo, todas ellas pintadas con la juventud eterna que corresponde a los dioses. A la izquierda y con yelmo metálico, Atenea levanta su brazo para castigar a una Aracne indefensa, pero que ocupa el centro geométrico y simbólico de toda la obra, y como telón de fondo y clave de bóveda de toda la interpretación, volvemos a encontrar el tapiz con el rapto de Europa.

Llegados a este punto debo confesar que tengo una mala noticia para quienes gustan de los finales cerrados y las explicaciones convincentes. Lo dicho hasta aquí no es más que el resumen de una de las varias hipótesis que se barajan para explicar *La fábula de Aracne*. La más aceptada y completa, sí, pero no la única ni la definitiva. Durante las últimas décadas, a la teoría desarrollada por Diego Angulo Íñiguez se han sumado otras de muy diversa índole. Se han aportado explicaciones políticas relacionadas con la soberbia que no debe embriagar a los gobernantes, otras que profundizan en la importancia de artes liberales como la pintura, y algunas más que se centran en cuestiones casi filosóficas sobre el paso de la materia a la forma, de la lana al tapiz. En todo esto *Las hilanderas* comparten naturaleza con *Las meninas*, la gran obra maestra velazqueña sobre la que miles de páginas se han escrito sin llegar a una conclusión definitiva. Por mi parte, y tal y como dejé dicho en

otro lugar, prefiero un buen misterio sin resolver a un razonamiento cerrado sobre el que no pueda reflexionarse nunca más. Obras como estas, con varios niveles de lectura, son tremendamente sugestivas, pues permiten ir desvelando sucesivas capas de interpretación. Podemos quedarnos en un primer estrato iconográfico en el que tan solo identifiquemos a los personajes protagonistas, pero, si lo deseamos, cabe la opción de profundizar en análisis simbólicos, históricos e iconológicos. Si además tenemos en cuenta que cada época lee e interpreta el arte de una manera diferente, obras abiertas, libres y ambiguas como estas ofrecen posibilidades que se extienden hasta casi el infinito.

Cuando alguna vez me han preguntado por mi pintura favorita de Velázquez, en muchas ocasiones me he decantado por *Las meninas* precisamente por dicha riqueza interpretativa y por los misterios que todavía oculta; a partir de ahora y después de haber escrito estas líneas, es más que posible que esa pregunta tenga una respuesta diferente.

El 20 de febrero de 1909 fue un día histórico para el arte. Ese sábado se publicó en el diario parisino *Le Figaro* un escrito que marcaría un punto y aparte en el desarrollo de la vanguardia europea: el *Manifiesto futurista* escrito por el poeta Filippo Tommaso Marinetti. En este breve texto se exponían las tesis de unos creadores italianos opuestos de manera frontal a la tradición y defensores de un acercamiento radical a la práctica artística. Obsesionados por la industria, las máquinas y los actuales medios de transporte, veían en la velocidad la nueva belleza paradigmática del mundo moderno. Así, durante los siguientes años, se obsesionaron con captar en sus lienzos y esculturas ese dinamismo inherente a la sociedad mecanicista de comienzos del siglo XX. Representaron multitudes en movimiento, automóviles lanzados a toda velocidad, deportistas en acción y aviones cruzando el cielo en vuelos vertiginosos. Intentaron transmitir el movimiento de las piernas de un cuerpo, la carrocería de un coche o las alas de un aeroplano mediante todos los recursos pictóricos imaginables, algunos incluso inspirados en novedosos procedimientos fotográficos. Sin embargo, con toda su extrema modernidad, no

fueron capaces de superar a un antiguo pintor sevillano.

Hasta ahora hemos mirado *La fábula de Aracne* para ver *qué* representa y no tanto *cómo* lo hace, pero este segundo aspecto reviste también una importancia extraordinaria. En la parte frontal del lienzo, Velázquez lleva su técnica pictórica hasta extremos jamás alcanzados en su tiempo y que nunca podrán ser superados, ni tan siquiera por aquellos futuristas italianos obsesionados con el movimiento. La rueca que hace girar la anciana Atenea o la mano izquierda de la joven Aracne son fragmentos de un virtuosismo fuera de lo común. Si nos alejamos unos pasos podremos ver cómo los radios de la rueca se diluyen hasta casi desaparecer y cómo los dedos de la muchacha se mueven con tal velocidad que parecen ser más de los cinco que seguro tenía. Pero es que, si logramos acercarnos lo suficiente, nos parecerá oír el silbido susurrante de la rueda al girar y el chasquido casi imperceptible de una mano experta haciendo lo que mejor sabe: tejer la magia.

Es posible que esta pintura sea una superviviente. Aunque su paradero a comienzos del siglo XVIII todavía plantea incógnitas, cabe la posibilidad de que, al igual que Aracne se salvó de la muerte en el último momento, este lienzo estuviera a punto de desaparecer para siempre en un apocalipsis de fuego. La Nochebuena de 1734 fue una festividad muy poco festiva en aquel Madrid borbónico. Poco después de medianoche se desató un fuego en las habitaciones que el pintor francés Jean Ranc tenía en el Real Alcázar de Madrid. Las siguientes horas fueron de auténtico caos y confusión, pues el incendió se extendió con extrema rapidez sin que se actuara con la diligencia que hubiera sido deseable. Las campanas de alarma se confundieron con las de la misa del gallo del cercano convento de San Gil, y los cerrajeros de palacio impidieron el paso ante el temor de saqueos y expolios. Cuando comenzó el rescate de los objetos de valor, se eligieron en primer lugar las reliquias religiosas y joyas míticas como la perla Peregrina o el diamante conocido como El Estanque. Las casi dos mil pinturas que formaban la colección real tuvieron que esperar: cuando se decidió salvarlas era ya tarde en muchos casos. Se perdieron cientos de lienzos, entre ellos unos pocos de Rafael y Leonardo, bastantes de Rubens, Tiziano, Tintoretto y Ribera, e incluso obras maestras del propio Velázquez, como *La expulsión de los moriscos*. Otras pinturas del sevillano, como *Las meninas* o quizás esta *Fábula de Aracne* corrieron mejor suerte, si

bien, para que no fueran destruidas por el fuego, hubo que arrancarlas de sus marcos y arrojarlas por las ventanas del palacio. Lo que es seguro es que *Las hilanderas* no tuvo el mismo destino que otros miles de obras de arte destruidas a lo largo de la historia en catástrofes naturales, incendios o ataques conscientes contra el patrimonio. Cuando se pierde un cuadro como este, tan repleto de elementos metapictóricos, no solo desaparece la pintura en sí, sino también el resto de las obras que contiene. No habríamos perdido para siempre tan solo este lienzo, sino también el eco que en él se escucha de *El rapto de Europa* de Tiziano y de su copia por parte de Rubens. Y habría desaparecido incluso el lejano recuerdo de los desnudos de la Capilla Sixtina que un joven Velázquez copió treinta años antes sin saber que acabarían representando un papel protagonista en esta función teatral cuyo telón acabamos de bajar.

MUÑECAS RUSAS
De cuadros
dentro de cuadros
dentro de…

AUTORRETRATO ANTE EL CABALLETE,
Sofonisba Anguissola, 1556

Éxito, olvido y resurrección

«Es cuestión de sacar lo olvidado a la luz —aunque lo olvidado sea diferente en cada momento histórico— y rescatar lo excluido teniendo clara una cosa: por mucho que tratemos de recuperar lo excluido siempre quedará algo fuera, alguien fuera».

ESTRELLA DE DIEGO

«¿No son todas las buenas obras pequeños espejos? ¿Acaso una buena obra no transforma la pregunta "qué está pasando" en "qué me está pasando"? ¿No es toda teoría también autobiografía?».

MARÍA GAINZA

La fama de la mujer había cruzado fronteras y superado cordilleras hasta alcanzar la lejana Amberes. Desde allí partió un joven pintor dispuesto a descubrir todo el arte italiano y, en su periplo, conocer también a aquella anciana que ya no veía, pero cuyos ojos recordaban los rostros de los hombres y mujeres más poderosos de tiempos pasados. El calor asfixiante sorprendió al artista extranjero nada más arribar a la costa. El bullicio de los mercados lo transportó a los zocos de la cercana África y los colores de las frutas y verduras le recordaron que acababa de llegar a una isla de clima privilegiado en la que Oriente y Occidente se fundían. Cruzó el puerto, esquivó a vendedores de pescado fresco y pasó por delante de iglesias con cúpulas como las de las mezquitas sarracenas cuyo interior brillaba con el resplandor del oro bizantino. Después de un largo paseo llegó a la puerta del palacio donde lo esperaba la mujer. Al cruzar el umbral sintió un frescor reconfortante y un criado lo guio por pasillos llenos de tapices y pinturas. Por fin entró en una pequeña sala y encontró a la anciana. Sus ojos estaban velados por los muchos años, aunque su mente era todavía despierta y aguda. Conversaron durante horas sobre la pintura y sus misterios mientras ella le relataba su extraordinaria vida. Él le contó sus planes de futuro y ella le describió sus vivencias del pasado; ella le explicó cómo había pintado con detalle a tantos reyes y reinas y él la retrató allí mismo con unas cuantas líneas en el cuaderno que llevaba; ambos sintieron que estaban ante un espíritu afín, por mucho que los separaran tantas décadas. Al caer la tarde la anciana se excusó: su vista, ya de por sí cansada, estaba exhausta después de tantas emociones y esfuerzos. El joven pintor se despidió, salió del palacio y se perdió entre los callejones buscando el camino hacia el aposento en el que pasaría unos meses antes de volver al continente

para continuar con una carrera artística que lo convertiría en poco tiempo en uno de los pintores más solicitados de su época.

El encuentro del joven Anton van Dyck con la anciana Sofonisba Anguissola en Palermo es uno de los más fascinantes de la historia del arte. Sabemos de su segura existencia por el dibujo realizado por el primero en su cuaderno, un dibujo acompañado de sus impresiones sobre aquella visita y que más tarde sirvió para un emocionante retrato al óleo de la pintora, hoy conservado en la Knole House Collection, al sureste de Londres. Van Dyck había llegado a Sicilia en 1624 con apenas veinticinco años y el objetivo de pintar un retrato del virrey Manuel Filiberto de Saboya, quien moriría en la terrible peste que se desató en Palermo. Pese a la epidemia, Van Dyck permaneció en la isla hasta el año siguiente eludiendo los efectos de una enfermedad que tampoco afectó a Sofonisba, pues no se alcanza la vejez sin una extraordinaria capacidad de supervivencia y adaptación. La inevitable muerte le llegó en 1625 con casi noventa años, y en su palacio del barrio del Capo, próximo a la actual Academia de Bellas Artes en la cual tuve la suerte de estudiar un año, y cuya situación cerca de su antigua residencia quiero pensar que le alegraría. Su cuerpo reposa desde entonces en la iglesia de San Giorgio dei Genovesi, muy cerca del Mediterráneo que tantas veces cruzó y alrededor del que había transcurrido una vida novelesca y extraordinaria; un mar que le arrebató a su primer marido pero que también le regaló al gran amor de su vida; un mar que tendremos que surcar también nosotros para descubrir a esta artista pionera y algunas de sus más sorprendentes pinturas.

Todavía es posible reconocer a la anciana pintada por Van Dyck en el rostro de la muchacha que nos mira desde este *Autorretrato ante el caballete* conservado en el museo de la ciudad polaca de Łańcut. Pintado con poco más de veinte años, en él vemos a una joven de enormes ojos y mirada despierta que sujeta un pincel con el que está dando los últimos toques a un pequeño cuadro de la Virgen y el Niño. Vestida de manera sobria y con el fondo de la pintura casi tan oscuro como su traje, solo los tonos rosados y azulados de la escena religiosa en la que trabaja y el rojo intenso de la paleta avivan la

composición. Nuestras miradas convergen de manera ineludible en la suya; nuestros ojos no pueden evitar la atracción de los de la joven, hasta el punto de necesitar saber más de la mujer que nos interpela desde la superficie de un óleo pintado hace más de cuatrocientos sesenta años. ¿Quién es esta artista cuyo nombre fue olvidado durante siglos y que solo desde hace pocas décadas volvemos a encontrar en museos, libros y exposiciones?

Sofonisba Anguissola nació en la localidad italiana de Cremona alrededor del año 1535 y casi al mismo tiempo que la ciudad pasaba a dominio español. Fue la primogénita del matrimonio de Amilcare Anguissola y Bianca Ponzoni, quienes tuvieron además de a ella otras cuatro hijas y un hijo. Crecida en una familia noble aunque sin excesivos recursos económicos, de muy niña fue animada por su padre a dedicarse a la pintura, algo excepcional en su tiempo. No era extraño que jóvenes de noble cuna se interesaran por la literatura, la música o la pintura, siempre como parte de una formación cultural que las preparaba para sus principales funciones: el matrimonio y la maternidad. Que una niña de apenas once años entrara en el taller de un pintor que no fuera su padre para adiestrarse como artista era un hecho a todas luces fuera de lo común, pero eso fue lo que ocurrió entre 1546 y 1551. Durante ese periodo estudió y trabajó en los estudios de Bernardino Campi y Bernardino Gatti, dos de los pintores cremoneses más importantes y, sin embargo, esto sería solo el comienzo de una vida única y asombrosa.

A partir de 1551, y cuando la joven solo tenía dieciséis años, su padre emprendió lo que hoy sería una campaña publicitaria de éxito inmediato. Comenzó a enviar los sucesivos retratos y autorretratos que su hija iba pintando a algunas de las personalidades más relevantes de la Italia de mediados del XVI, con el objetivo confeso de convertirla en una auténtica celebridad cuya fama pudiera ayudar a paliar las maltrechas arcas de la familia. El prestigio de la pintora llegó hasta el mismísimo Miguel Ángel, quien alabó sus dotes para el dibujo y el retrato, y también a oídos de Giorgio Vasari, quien la incluyó en su célebre libro *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, donde detallaba las biografías de los más importantes artistas italianos. Pero el renombre de la muchacha no se circunscribió a lo que hoy es Italia, pues alcanzó incluso al

monarca más importante del momento: Felipe II de España. Cuando se llegó al acuerdo para que el rey tomara como tercera esposa a la princesa francesa Isabel de Valois, hubo que organizar una corte de damas que acompañaran a la nueva reina. En aquel momento, y quizás gracias a la afición de Isabel por el dibujo, apareció en escena el nombre de una joven italiana famosa ya por sus dotes para la pintura.

De este modo, en 1559 la joven partió de Cremona para unirse a la corte de la nueva reina de España como dama de compañía y maestra de pintura, ocupación que llevaría a cabo hasta la muerte de la monarca nueve años después. El fallecimiento de Isabel de Valois no supuso el retorno de la pintora a su tierra natal, pues pasó a ser tutora de las princesas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela y, al poco tiempo, dama de la cuarta y última esposa de Felipe II: su sobrina Ana de Austria. Si para cualquier otra mujer llegar a vivir y trabajar como pintora en la Corte más importante de su tiempo habría sido el punto culminante de su trayectoria, en el caso de Anguissola los acontecimientos asombrosos no habían terminado: la vida todavía le tenía reservada más de una sorpresa.

En 1573 y con cerca de cuarenta años el rey pensó que la pintora debía encontrar marido y dejar por fin la Corte. Tras una búsqueda infructuosa se llegó al acuerdo de que se casara con el noble siciliano Fabrizio Moncada Pignatelli, hijo del príncipe de Paternò y conde de Caltanissetta, con quien marchó a vivir a Palermo. En cambio, este no iba a ser el hombre que Van Dyck saludó cuando visitó a la pintora muchos años más tarde, pues poco tiempo después Sofonisba saboreó la desgracia y la fortuna, la tristeza y el amor. En 1578 quedó viuda tras morir su esposo en un ataque pirata frente a las costas de la isla de Capri y, ese mismo año, se le ofreció volver a España, algo que rechazó para embarcarse rumbo a su Lombardía natal. En la travesía conoció al joven capitán Orazio Lomellino, con quien comenzó una historia de amor que a punto estuvo de acarrearle la ruina. En contra de todos y todo, en contra de la postura de su familia y del mismísimo rey de España, en contra de las normas y el decoro de su tiempo, la pintora y el capitán contrajeron matrimonio de manera semiclandestina,

vivieron en Pisa y Génova, y a partir de 1615 se trasladaron a Palermo para habitar el palacio en el que finalmente la retrataría el joven Van Dyck. Hacía ya tiempo que la pintora no tomaba los pinceles, pero para la posteridad quedaban sus pinturas y, sobre todo, sus autorretratos.

Autorretrato ante el caballete es excepcional por varios motivos. Por un lado, es uno de los primeros cuadros que se conservan de un artista pintando, ya sea este hombre o mujer, por lo que se adelanta a otros mucho más conocidos como los de Rembrandt o Velázquez. Además, es un ejemplo muy inicial de autorretrato femenino, pues tan solo se sabe de otro anterior, de 1548: el de la pintora flamenca Catharina van Hemessen, natural de Amberes y cuya obra es difícil que Anguissola conociera antes de idear el suyo propio. Otro punto de interés es la composición sobre la que la pintora trabaja, la imagen dentro de la imagen, el elemento metapictórico. A diferencia de otros casos en los que no se reconoce la pintura representada, en este la escena religiosa de la Virgen y el Niño posee varios significados de suma importancia. Podría parecer que al pintar a una madre y su hijo, Sofonisba estaría ahondando en el estereotipo que relaciona a las artistas con temas sobre la infancia o la maternidad. Nada más lejos de la realidad: al escoger este motivo concreto, la joven nos quiere decir otras cosas muy diferentes y estrechamente relacionadas con el orgullo de ser pintora. En primer lugar, hay que recordar que el patrón de los pintores es san Lucas, casi siempre representado mientras trabaja en la escena de la Virgen y el Niño. Por lo tanto, no se nos muestra como una aficionada cualquiera, sino como una pintora digna de respeto y admiración, aunque las normas de su tiempo le impidieran cobrar por sus obras y su talento. Por otro lado, al elegir una composición cristiana, Sofonisba nos indica que no solo es capaz de resolver temas *menores*, como entonces se consideraban el paisaje o la naturaleza muerta, sino también un género *mayor*, como eran la pintura de historia, la mitológica o, y este es el caso, la religiosa. Se han escrito cientos de páginas sobre la manera en que Velázquez dignifica su oficio de pintor en *Las meninas* al representarse en un plano de igualdad con los miembros de la familia real, pero lo que el

sevillano hizo en 1656 ya lo había propuesto Sofonisba cien años antes en su autorretrato. De nuevo el cuadro dentro del cuadro nos da la clave para una interpretación más profunda y acertada de este tipo de obras.

Otro hecho fundamental es que el lienzo no está solo. No se trata de una pieza única, sino que es parte de una extraordinaria serie de obras realizadas sobre todo durante su etapa en Cremona y antes de marchar a la corte española. La historia de la pintura está llena de grandes series de autorretratos que han protagonizado libros y exposiciones, pero la de Sofonisba casi nunca aparece en ese elenco. Rubens se pintó en numerosas ocasiones y los lienzos de Rembrandt son con justicia reconocidos como algunas de las más altas cotas del retrato pictórico de todos los tiempos; el grupo de autorretratos de Van Gogh ha sido estudiado, reproducido y expuesto en centenares de ocasiones y no hay amante del arte que no reconozca ese rostro al primer golpe de vista; y, por supuesto, Picasso no perdió la oportunidad de dejar constancia de su apariencia incluso cuando no era él el retratado. Si exceptuamos el caso de la mexicana Frida Kahlo, cuyos autorretratos se han convertido en ubicuos iconos contemporáneos, no hay pintoras en el panteón de maestros del autorretrato, lo cual constituye otra injusticia más y un tremendo error histórico. Sofonisba Anguissola debería ser considerada como una de las verdaderas creadoras de este género pictórico, pues no en vano fue quien más se retrató desde Durero hasta Rembrandt: ningún artista renacentista italiano, ningún pintor manierista o barroco, francés, flamenco o español, ninguno de esos mal llamados genios llevó a cabo un estudio introspectivo como el que completó la joven antes de cumplir los veinticinco años. En 1971 la historiadora del arte feminista Linda Nochlin publicaba en la revista *ARTnews* el célebre artículo «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?». Tras analizar el tema, Nochlin llegó a la conclusión de que el principal motivo de esa ausencia era que todo el sistema artístico y social del arte del pasado iba en contra de las mujeres: al no poder acceder a modelos desnudos tenían vedado afrontar grandes cuadros de historia, era muy complicado que cobraran por su trabajo y muchas veces sus nombres eran usurpados por sus padres, hermanos o maridos, quienes acababan firmando sus obras para relegarlas al olvido. Pese a todas estas complicaciones, algunas pioneras fueron capaces de sobresalir y despuntar tal y

como hizo Sofonisba Anguissola, por más que su nombre acabara siendo engullido por las fauces de la indiferencia.

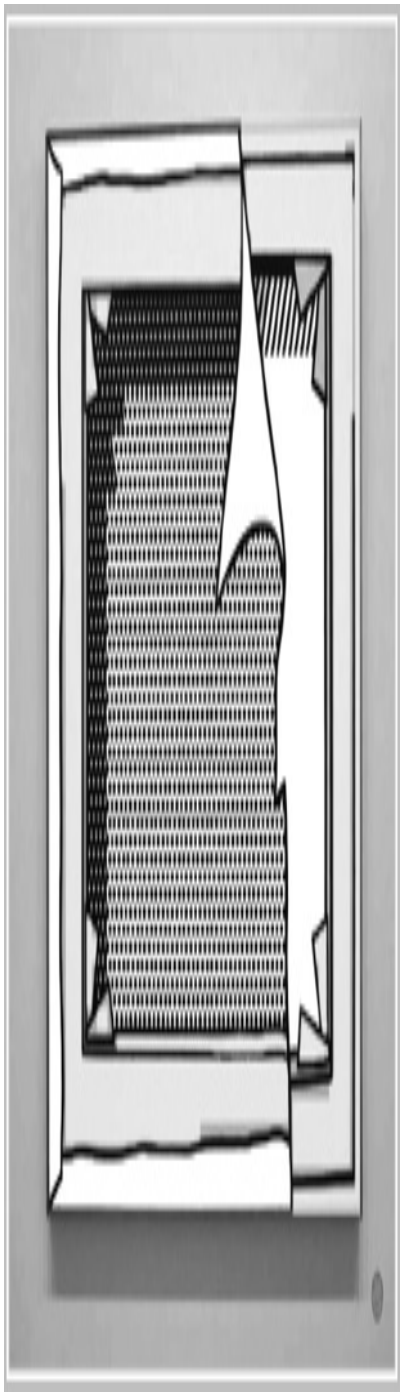
¿Cómo es posible que una de las artistas más conocidas de su época fuera olvidada durante tanto tiempo? Los motivos no son sencillos y, de manera curiosa y paradójica, pueden estar relacionados con el enorme éxito que alcanzó en vida. En el caso concreto de su trabajo en España, hay un hecho clave que ha jugado en su contra: no firmó sus obras. Al no ser pintora de manera oficial, sino dama de compañía, su nombre no aparece ni en los lienzos ni en los apuntes económicos de la Corte, pues no recibió pagos en metálico y sí regalos de enorme valor, tales como joyas, vestidos o telas ricas. Además, se sabe que sus retratos fueron de los más apreciados del momento, lo que provocó que muchos de ellos fueran copiados con profusión por otros artistas. De este modo, decenas de pinturas que eran en realidad reproducciones de originales acabaron por ser atribuidas a Juan Pantoja de la Cruz o Alonso Sánchez Coello, entre otros. Un caso excepcional fue el de un retrato del príncipe don Carlos, quien, entusiasmado con la pintura, encargó hasta doce copias que fueron realizadas por Sánchez Coello ante la falta de tiempo de la joven, ocupada con las labores propias de una dama de compañía de la reina. La colaboración entre la pintora y Sánchez Coello llegó hasta el extremo de que en más de una ocasión era ella la que comenzaba los retratos realizando el rostro, sin duda la parte más complicada y exigente, para que el pintor los concluyera. Lo sorprendente es que, durante siglos, fuera él el considerado como el mejor retratista de la España de Felipe II, cuando era ella la que en realidad captaba las facciones y la psicología de los miembros de la Corte. Sin pretender en absoluto rebajar la importancia de Sánchez Coello como artista, lo que parece obvio es que Sofonisba Anguissola debería aparecer, al menos, en el mismo lugar que este y otros pintores que durante siglos han acaparado la atención, los focos y las exposiciones.

Alcanzó la fama siendo todavía una niña gracias a algunos de los

primeros autorretratos de su tiempo y fue elogiada por grandes artistas como Miguel Ángel. Retrató a reyes, reinas, príncipes y princesas, encontró el amor y luchó contra las convenciones de su tiempo para poder disfrutarlo hasta el final de sus días. Y, como último desafío extraordinario, ha conseguido resucitar de la muerte y el desprecio artísticos para volver al lugar que ocupó y que nunca debió abandonar. No es poca cosa para esta joven cuyos expresivos ojos parecen preguntarnos por qué llegó un momento en el que la olvidamos. Es obvio que ya no podemos hacer nada por reparar el daño causado durante tanto tiempo a Sofonisba Anguissola. Los siglos de indiferencia no pueden ser borrados de un plumazo, pero sí que podemos hacer algo por ella: disfrutar día a día de su pintura, no dejar que la amnesia vuelva a hacer mella en su fama y, sobre todo, evitar a toda costa que casos como el suyo se repitan en el futuro.

STRETCHER FRAME REVEALED BENEATH
PAINTING OF STRETCHER FRAME,
Roy Lichtenstein, 1973

Elogio de una (doble o triple) mentira



«Cuando haces pop, ya no hay stop».

Eslogan publicitario de las patatas Pringles

«Sin mentiras, la humanidad moriría de desesperación y aburrimiento».

ANATOLE FRANCE

Aquel día de primavera la región italiana de Umbría hacía honor a su nombre. Al recoger el coche de alquiler en el aeropuerto romano de Fiumicino y dirigirme al norte, la mañana ya se presentaba gris, y caía una fina lluvia que no me abandonaría en toda la jornada. Tras dejar atrás las ciudades de Narni y Terni la moderna carretera sigue el sinuoso trazado de la antigua Via Flaminia, una de las primeras calzadas romanas construida hace más de dos mil doscientos años. Durante bastantes kilómetros el paisaje transmitía una sensación de extraordinaria serenidad. A lo lejos las cumbres de los Apeninos se perdían entre capas de nubes bajas, y perezosos bancos de niebla ocultaban parte de los valles y hondonadas. Las hojas de las hayas y los tilos despuntaban con un verde ácido, húmedo y radiante, mientras que en las zonas más bajas, y cercanas a los ríos las flores de los ciclamores coloreaban el bosque con pinceladas de un intenso rosa. Al llegar a Asís el rocío cubría la basílica de San Francisco y parecía hacerla brillar pese a lo grisáceo de la mañana. La emoción de poder visitar por fin un lugar como este solo se entiende si se tiene en cuenta que fue el viaje por las regiones italianas de Umbría y las Marcas el que quedó pendiente en la Semana Santa del 2020 después de que comenzara la pandemia. Es por ello que cruzar por fin el umbral de la basílica me causó un sentimiento de calma y reposo. Un círculo se cerraba y un objetivo se cumplía.

El templo franciscano de Asís consta de dos basílicas superpuestas y, si bien los frescos de la iglesia inferior son excepcionales, al acceder a la basílica superior la impresión es la de ascender desde la penumbra hacia la luz. Parte de la bóveda se derrumbó tras un terremoto en la madrugada del 26 de septiembre de 1997, pero después de un complicadísimo proceso de

restauración que duró varios años, los frescos lucen de nuevo extraordinarios y vibrantes. Durante la segunda mitad del siglo XIII fueron llamados a Asís los mejores pintores del centro de Italia, y así los muros y techos de este templo son un verdadero museo cuyas obras no se han movido en casi ochocientos años, si exceptuamos ocasionales temblores de tierra. La inmensa mayoría de quienes visitamos el lugar lo hacemos atraídos por el ciclo de frescos de la vida de san Francisco, unas pinturas realizadas por un artista genial que se adelantó casi un siglo a su tiempo: Giotto di Bondone.

En Asís, Giotto y su taller narraron la vida de san Francisco en veintiocho grandes paneles que recorren toda la nave central, pero lo que en aquella visita primaveral me cautivó no fueron ni las atrevidas composiciones de algunas escenas ni la emoción que parece embargar a muchos de los personajes. Lo que captó mi atención de una manera instantánea fue un pequeño detalle que a punto estuvo de pasarme desapercibido. Había llegado a Asís a última hora de la mañana, se hacía tarde y el hambre apretaba. Decidí acortar la visita con la idea de volver después de comer cuando, justo antes de abandonar la iglesia, algo pareció llamarme desde el último panel del lado derecho de la nave. Había visto muchas veces la escena del pesebre de Greccio, pero solo entonces me di cuenta de un elemento extraordinario que demostraba lo original que Giotto podía llegar a ser en ocasiones: en el centro de la composición el artista había representado uno de los típicos crucifijos italianos pintados en madera como nadie antes había hecho. En lugar de mostrarnos la parte delantera de la cruz y al crucificado, lo que vemos es la pintura vista desde un ángulo insólito y asombroso: un simple armazón de listones de madera y tablas, la tramoya de la pintura, lo que se oculta y no se ve. Giotto fue el primero de una lista no tan larga de artistas que han incluido en sus obras la representación de la trasera de cuadros e imágenes. Giotto fue un pionero en mostrarnos lo que por lo general nunca vemos, pero hubo otros empeñados en evidenciar que cualquier pintura, esté realizada sobre tabla, lienzo, tela o papel, tendrá también y por fuerza una parte de atrás.

Mucha gente cree que Andy Warhol fue el inventor del *pop art*, pero

esa afirmación está muy alejada de la verdad. Un *collage* del británico Richard Hamilton de 1956 ya se había adelantado varios años en la utilización de la iconografía de los *mass media*, pero es en 1961 cuando tuvo lugar un hecho muy clarificador. Ese año, un no tan joven artista estadounidense decidió pintar un cuadro muy especial. En *Look Mickey* no hay brochazos expresivos ni matéricas texturas como las que por aquel entonces triunfaban en el arte estadounidense gracias al expresionismo abstracto de Jackson Pollock o Willem de Kooning. Tampoco hay paisajes monumentales ni un desnudo o un bodegón. Lo que vemos es al Pato Donald y a Mickey Mouse pescando. Lo que tenemos delante es una composición de más de dos metros cuadrados pintada con lo que parece una técnica industrial de colores primarios y tintas planas. Lo que Roy Lichtenstein creó fue el primer cuadro que imitaba la estética de los cómics y las historietas y con ello abrió la puerta a una verdadera revolución en la historia del arte contemporáneo. En otoño de ese mismo 1961, Lichtenstein le enseña esta y otras obras similares al galerista Leo Castelli, quien de inmediato organiza una exposición individual para febrero del año siguiente. El hecho de que antes de la inauguración todos los cuadros estuvieran ya vendidos a destacados coleccionistas demuestra dos hechos irrefutables: que Castelli tenía olfato para el negocio del arte y que Lichtenstein acababa de convertirse en uno de los pintores más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Y todo ello inspirándose directamente en unas imágenes que hasta entonces nadie había considerado como dignas de pertenecer al elitista mundo del arte. Del papel barato de los cómics al lienzo; de los quioscos a los museos.

Roy Lichtenstein había nacido en 1923 en una familia de clase alta del barrio del Upper West Side de Nueva York y tuvo que esperar casi cuarenta años para ver cumplido su sueño de convertirse en artista de éxito. Tras graduarse en Bellas Artes por la Universidad de Ohio y dar clases como profesor en Cleveland y Nueva York, fue en su ciudad natal donde comenzó a pintar unos cuadros con los que no logró ningún reconocimiento público. En los años cincuenta el expresionismo abstracto estaba en su punto álgido y nadie iba a prestar atención a un pintor más. El mercado, las galerías y los medios de comunicación ya estaban copados por Pollock, Rothko, De Kooning, Kline o Motherwell, entre muchos

otros. Ahora bien, a finales de esa década una nueva generación comenzó a ampliar las fronteras del arte y a alejarse de la abstracción radical que defendían los pintores más establecidos. El único camino que encontraron fue el de abrir de nuevo los ojos a la realidad y abandonar la introspección extrema que caracterizaba en muchas ocasiones aquella pintura abstracta.

Pese a todo, cuando estos nuevos artistas miraron a su alrededor decidieron que el tiempo de imitar la belleza de la naturaleza, la armonía del cuerpo humano o la arquitectura de las ciudades había pasado. No más cuadros de paisajes idílicos ni de horizontes urbanos o desnudos sugerentes. El mundo de finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta era un mundo nuevo que iba dejando atrás los horrores de la Segunda Guerra Mundial y el pesimismo ensimismado de la posguerra. El optimismo comenzaba a derrotar a la desesperanza y el color iba de nuevo ganándole la batalla a la grisura. La sociedad de consumo y el capitalismo desbocado que nos rodean tuvieron su origen en aquellos años felices que vivirían su respuesta contracultural a finales de los sesenta con el «verano del amor» de 1967 y el festival de Woodstock y las revueltas del Mayo francés del año siguiente. Estos nuevos artistas optaron por reflejar en sus obras la vida cotidiana y las imágenes que los medios de comunicación de masas y el comercio les ofrecían, y entre ellos hubo propuestas de todo tipo y condición: las célebres latas de sopa y los retratos de celebridades de Andy Warhol; los bodegones contemporáneos llenos de etiquetas y electrodomésticos de Tom Wesselmann; las enormes pinturas fragmentadas y radiantes de James Rosenquist y, por supuesto, la interpretación de Roy Lichtenstein de la iconografía de los cómics y las historietas.

Los artistas del *pop art* fueron acusados de superficiales, triviales e intrascendentes, pero Lichtenstein no es en absoluto un artista banal. A finales de los años sesenta comenzó un grupo de pinturas que representa la parte de atrás de un lienzo. La serie titulada *Stretcher frame* consta de varias interpretaciones del motivo clásico del trampantojo, un tipo de imágenes que tienen como objetivo fundamental lo que su propio nombre indica: engañar al ojo. Conocidas en francés como *trompe l'oeil*, sus orígenes se remontan a la pintura romana y han sido muy empleadas en la decoración de interiores arquitectónicos a lo largo de los siglos con el objetivo de

ampliar visual y conceptualmente el espacio. No obstante, estos cuadros de Lichtenstein se incluyen dentro de un tipo especial de trampantojo que imita el reverso de un cuadro, con el bastidor, las cuñas para tensar y la propia tela sobrante. Después de Giotto hubo que esperar varios siglos hasta que estos trampantojos volvieran a aparecer en el arte occidental. Fue en los Países Bajos y en el Flandes del siglo XVII cuando algunos pintores decidieron producir cuadros que imitaban con una técnica casi perfecta la parte de atrás de los lienzos.

En este punto Lichtenstein se aparta de Giotto y de estos otros pintores en un hecho fundamental, pues la base misma del trampantojo es la de utilizar un estilo pictórico de gran mimetismo. Tan solo se podrá engañar y confundir al espectador si lo pintado está representado de un modo lo más realista posible, pero el estadounidense no lo hace. ¿Por qué elige una técnica que imita más bien la estética del cómic e incluso el procedimiento de punteado tan típico de las historietas? ¿Qué pretende al mezclar dos conceptos en apariencia tan contradictorios? Es evidente que estamos ante una parodia y un juego. Es patente que Lichtenstein intenta provocarnos lo que el diseñador gráfico Paul Rand llamó «la sonrisa del cerebro»: un tipo de reacción que se produce ante imágenes paradójicas, irónicas y estimulantes. Al ofrecernos algo diferente a lo que esperamos, los cuadros de esta serie nos hacen reflexionar sobre la naturaleza misma del arte y las imágenes. Cuando una pieza literaria, pictórica o de cualquier otro género nos da todas las respuestas que necesitamos, se agota al poco tiempo; si ante una obra recibimos la solución a todas las preguntas planteadas, es fácil que muy pronto caiga en el olvido. Nos gustan los misterios y los enigmas, y si no quedan resueltos en su totalidad, mucho mejor. Siempre seguirán siendo misteriosos y enigmáticos, como aquel crucifijo de Giotto o este lienzo de Lichtenstein.

Algunos de los pintores más importantes de la historia han introducido reversos de cuadros en sus obras. Es el caso de los neerlandeses Rembrandt, Carel Fabritius o Gerrit Dou, todos ellos activos en el siglo XVII, y de muchos otros artistas de siglos posteriores, como Goya en el *Retrato de la familia de Carlos IV*. Es

posible que el ejemplo más famoso sea precisamente al que homenajea Goya y que también se conserva en una de las mejores pinacotecas del mundo: el Museo del Prado. Como es sabido, casi toda la zona izquierda de *Las meninas* está ocupada por la parte de atrás del lienzo junto al que asoma un Velázquez de pincel en mano y mirada firme. Pese a todo lo escrito, todavía hay dudas sobre qué estaría pintando el sevillano en ese gran cuadro. En algunos estudios se asume que sería un retrato de cuerpo entero de la pareja real que aparece reflejada en el espejo: el rey Felipe IV y su segunda esposa y sobrina Mariana de Austria. En otros se deja abierta la posibilidad de que la obra sea otra distinta, e incluso hay quien defiende que Velázquez estaría pintando el propio cuadro de *Las meninas* en ese lienzo. Sea como sea, lo que es cierto es que el pintor sevillano creó una obra poliédrica y fascinante: una pintura inagotable que sigue intrigándonos siglos después, y cuyos diferentes niveles de lectura parecen no tener fin.

Resulta casi imposible o incluso herético insinuar que algún cuadro pueda ser superior a *Las meninas* en algún aspecto, pero me gusta elucubrar con esa herejía. Parecería demasiado atrevido afirmar que una obra que fue definida por Luca Giordano en 1690 como «la teología de la pintura» y por Thomas Lawrence en el siglo XIX como «la filosofía de la pintura» pueda ser superada por algún otro pintor. No en vano debe de ser muy complicado poner de acuerdo a teólogos y filósofos, a la fe y a la razón. Y, sin embargo, Roy Lichtenstein es capaz de conseguirlo con *Stretcher frame revealed beneath painting of stretcher frame*. Hasta ahora no hemos dicho que esta pintura es la más especial de toda la serie de reversos de cuadros que realizó el estadounidense. Los hay más grandes y más pequeños, con una o varias barras de refuerzo y de diferentes proporciones, pero ninguno es tan interesante y singular como este. Y es tan sorprendente porque es una parodia reiterada, un enigma redundante. En esta obra Lichtenstein juega de nuevo con nuestra percepción, pues pinta un doble trampantojo: bajo el lienzo *superior* que imita la trasera de un cuadro aparece el reverso de un lienzo *inferior*. Si al negar dos veces afirmamos, ¿al mentir dos veces decimos la verdad? ¿Pueden de alguna manera dos reversos hacer un anverso? ¿Existe un oculto tercer trampantojo todavía más *profundo* que espera ser descubierto? Estas son solo algunas de las cuestiones que Lichtenstein nos plantea con una

pintura que parece ingenua por su aspecto de historieta, pero que está llena de elementos conceptuales de enorme complejidad.

Velázquez precisó de once personajes, un perro, una puerta, varias ventanas, un cuadro visto por detrás y un espejo visto de frente para crear una obra maestra llena de preguntas que todavía no han sido resueltas en su totalidad. Lichtenstein tan solo necesitó colocar un reverso sobre otro para plantear una serie de interrogantes quizás no tan numerosos y trascendentes, pero igualmente interesantes. Aunque solo sea en este pequeño detalle relacionado con la economía de medios, *Stretcher frame revealed beneath painting of stretcher frame* podría considerarse, si no superior, quizás sí equivalente a *Las meninas*. Y que perdonen mi osadía los millones de rendidos admiradores del arte, el ingenio y la pintura de Velázquez entre los que, por supuesto, también me cuento.

Por desgracia recuerdo muy poco de las clases de Filosofía del bachillerato. Sé que estudié las ideas de pensadores como santo Tomás de Aquino, Kant, Hume, Descartes o san Agustín, pero más allá de alguna curiosidad sobre los presocráticos y sus particulares explicaciones acerca del universo, lo he olvidado casi todo. Lo que sí recuerdo con precisión y claridad es el mito de la caverna de Platón. Es evidente que, si casi treinta años después todavía lo mantengo en mi memoria, es porque se trata de una buena historia. Según la alegoría ideada por el filósofo ateniense, los humanos vivimos encadenados en lo más oscuro de una cueva, y lo que veríamos no serían más que sombras proyectadas sobre un muro. Imágenes mentirosas que tomamos por reales cuando no son más que falsas representaciones del verdadero conocimiento, el cual se encuentra fuera de la caverna y al que solo pueden acceder los sabios que ascienden la empinada pendiente de la cueva y salen al exterior. Es obvio que Platón condena el conocimiento otorgado por nuestros sentidos y da prioridad a la razón frente a la percepción. Es evidente que el mundo sensible que percibimos no es para Platón más que un reflejo engañoso del verdadero mundo utópico de las ideas y el pensamiento. Lo que quizás no es tan evidente es por qué demonios aparece un pensador griego de hace dos mil cuatrocientos

años al hablar de la pintura pop de Roy Lichtenstein. Ahora bien, si tal y como dijo Alfred North Whitehead, «la tradición filosófica europea no es más que una serie de notas a pie de página de Platón», lo platónico casi siempre es pertinente.

¿Qué pensaba Platón de los pintores? Nada bueno, pues eran traidores a la verdad por partida doble al imitar lo que ya eran meras copias de los modelos ideales. ¿Qué pensaría Platón del trampantojo? Es más que probable que lo entendiera como el peor y más bajo tipo de pintura, una doble mentira consciente que busca de manera voluntaria engañar a quien ya de por sí vive en medio de la farsa. ¿Qué opinaría Platón de un cuadro como *Stretcher frame revealed beneath painting of stretcher frame*? No hace falta ser muy avispado para intuir que lo consideraría el triple salto mortal del embuste y la quintaesencia de la falacia. De haber conseguido implantar la ciudad ideal descrita en su *República*, es más que probable que hubiera decidido expulsar al autor de tal patraña para condenarlo al ostracismo del destierro. Si antes he pedido perdón a los amantes de la pintura de Velázquez, ahora hago lo propio con los defensores de la filosofía de Platón, porque yo mismo acompañaría en ese hipotético destierro a Roy Lichtenstein. Entre vivir creyendo que estoy encadenado en el fondo de una oscura caverna y pensar que la vida tiene algo de celebración y alegría prefiero lo segundo. Entre la vitalidad ficticia del *pop art* y la eterna búsqueda platónica de una verdad que quizás también sea una mera ficción escojo lo primero. Que quien haya llegado hasta aquí decida en qué mentira desea vivir.

MARIANA,
John Everett Millais, 1851

Wingardium leviosa

«Los poetas se ven obligados a buscar la belleza en los cementerios del pasado».

MÁXIMO GORKI

Echo de menos
la cama revuelta,
ese zumo de naranjas
y las revistas abiertas.
Y en el espejo
ya no encuentro tu mirada,
no hay besos en la ducha
ni pelos ni nada.

KIKO VENENO

No todos los años son iguales. Los hay que pasan rápidos y sin dejar apenas recuerdos, pero otros parecen venir cargados de acontecimientos desde sus inicios. El de 1848 fue sin duda de los segundos. Aquel invierno comenzó con la publicación de un libro en Londres y con una revolución en París: el *Manifiesto comunista* de Marx y Engels modificó de manera radical la política del siguiente siglo y medio, mientas que el levantamiento parisino provocó que un rey huyera, que una república fuera instaurada en su lugar y que el espíritu revolucionario se extendiera a muchos otros países europeos. A esa «primavera de los pueblos» le siguió la verdadera primavera estacional durante la que se proclamó la República de Venecia y se abolió la esclavitud en Francia, mientras que en otoño un tren surcó por vez primera territorio español entre Barcelona y Mataró. El verano pareció estar reservado al arte. Bajo la canícula francesa vinieron al mundo los pintores Gustave Caillebotte y Paul Gauguin, y en un mucho más fresco septiembre londinense nació, no un artista, sino un grupo que transformaría la pintura británica.

El número 7 de Gower Street no ha cambiado demasiado desde 1848. Hace más de ciento setenta años era la residencia familiar del matrimonio formado por John William y Emily Mary, a quien nadie recordaría de no haber sido los padres de un joven llamado John Everett Millais. Un día de aquel septiembre, este casi imberbe pintor de diecinueve años se reunió allí con dos amigos. Junto a William Holman Hunt y Dante Gabriel Rossetti fundaron la Pre-Raphaelite Brotherhood o Hermandad Prerrafaelista, una agrupación que tan solo sobreviviría cuatro años, pero cuya influencia en el arte británico se dejó sentir durante décadas. El número 7 de Gower Street está a menos de quinientos metros de la puerta principal del British Museum, pero algunos de los tesoros más conocidos de este

templo del arte no eran del gusto de los tres jóvenes. Los mármoles del Partenón que hacía pocas décadas habían llegado de manera más que sospechosa desde Atenas no despertaban apenas interés en los prerrafaelistas, como tampoco lo hacían las piezas manieristas o barrocas. Para ellos la verdadera pintura y el arte más digno eran aquellos que había producido la Europa de finales de la Edad Media antes de la aparición de la obra de Rafael Sanzio, de ahí el nombre de su grupo. El número 7 de Gower Street fue durante aquel día de septiembre de 1848 una verdadera máquina del tiempo. A estos tres jóvenes pintores se unirían otros artistas obsesionados con rechazar su presente y admirar el pasado. Pero no cualquier pasado. No el tiempo de la Antigüedad grecorromana a la que tantas veces el ser humano había ya vuelto la mirada, sino un pasado medieval y gótico. Y aunque parezca difícil de creer, los ecos de lo que ocurrió entonces en aquella típica casa londinense todavía pueden escucharse hoy en día.

Es más que probable que el 1 de enero no sea el mejor momento para visitar una ciudad, pero en ocasiones uno se despierta un día de Año Nuevo en mitad de Londres y en algo tiene que ocupar su tiempo. Lo habitual es que la gran mayoría de museos y monumentos estén cerrados, pero hay uno que siempre abre: la Tate Britain. Situada al sur de la zona de Westminster y en un área no demasiado visitada por los turistas, esta pinacoteca no suele formar parte de los recorridos más típicos por la capital británica, algo hasta cierto punto lógico. Comparada con la Tate Modern o la National Gallery su colección no ofrece tantos alicientes al público extranjero, ya que la inmensa mayoría de las obras que expone pertenecen a artistas británicos. De hecho, el gran atractivo para quienes visitan la Tate Britain suelen ser los óleos y acuarelas de William Turner, el gran pintor inglés de cuya obra conserva la mayor colección de todo el mundo. Sin embargo, lo que me llevó aquella gélida mañana de enero al interior de sus muros fue la posibilidad de ver algunas de las mejores obras de los prerrafaelistas, en especial una del propio Millais cuya antigua casa acabamos de abandonar. Mi mirada saltaba de sala en sala y de cuadro en cuadro buscando a esa Ofelia que canta justo antes de

ahogarse en un arroyo danés; una Ofelia rodeada de una naturaleza desbordante de verdor, humedad y color; la Ofelia cuya muerte inminente contrasta de manera tan dramática con la naturaleza que parece a punto de engullirla. Contemplar casi en soledad y durante algunos minutos esta obra maestra supuso un disfrute difícil de expresar, pero para lo que no estaba preparado era para encontrarme cara a cara con otra heroína shakesperiana cuya fascinación no me ha abandonado desde entonces, hasta el punto de acompañarnos en estas páginas con toda su belleza y su misterio.

Pintado en 1851 sobre una tabla de madera, el óleo de Millais nos muestra a una joven que parece desperezarse en un abigarrado interior. Se trata de Mariana, un personaje que aparece en la obra de Shakespeare *Medida por medida*, escrita entre 1603 y 1604 y publicada por vez primera en el *First Folio* en 1623. En el texto del bardo inglés la muchacha es un personaje secundario, pero su fama creció cuando el poeta victoriano Alfred Tennyson la convirtió en la protagonista de su poema del mismo nombre, escrito en 1830, y que al poco tiempo logró una gran difusión, como demuestra que Millais decidiera dedicarle esta pintura. Mariana es en las tres obras una joven que aguarda ansiosa el retorno de su amor: abandonada y olvidada, se recluye en su habitación a la espera de que Angelo vuelva. El final es diferente en la obra de Shakespeare y en el poema de Tennyson, pero en ambos la muchacha simboliza la desolación y la angustia que acompañan a quien, esperando, desespera.

La pintura de Millais es un ejemplo perfecto del estilo de la Hermandad Prerrafaelista fundada apenas tres años antes. Temas literarios derivados de los textos bíblicos, la literatura medieval o la poesía victoriana como en este caso; un extraordinario nivel de detalle que acerca a estos artistas a grandes maestros de la pintura flamenca como Van Eyck o Van der Weyden, y una creencia en las cualidades espirituales del arte, actividad superior que permitía al ser humano elevarse sobre las penalidades del día a día. El cuadro está repleto de símbolos que remiten al paso del tiempo y al encierro de la protagonista. Lo angosto y oscuro de la habitación contrasta con la amplitud de la naturaleza que se entrevé al otro lado de una ventana por la cual han entrado en la estancia unas cuantas hojas otoñales ya marchitas. La joven tiene frente a sí un bordado inacabado en el que habrá empleado buena parte del

tiempo que le deja su interminable espera, mientras que a la derecha de la composición vemos un pequeño altar iluminado delante del que Mariana reza por el retorno de su amado. La melancolía lo inunda todo y el lento paso del tiempo nos abruma. Y, aun así, la escena está pintada con unos vivos colores que contrastan con lo pesaroso del tema representado. Naranjas incandescentes en el asiento del que acaba de levantarse la joven, verdes todavía brillantes en el exterior de la estancia y un intenso azul ultramar en el terciopelo del vestido configuran una melodía cromática cuyo tono poco tiene que ver con el pesimista y desesperanzado del poema de Tennyson. ¿Por qué incurrió Millais en esta aparente contradicción? ¿Qué hizo que el pintor decidiera utilizar unos colores tan alejados de la paleta academicista, mucho más parda, grisácea y en teoría más adecuada para este tipo de escenas? Dirijamos nuestra mirada a la esquina superior izquierda del óleo para encontrar la respuesta a esta y a otras cuestiones fundamentales sobre el prerrafaelismo y la cultura británica de mediados del XIX.

La luz se va apoderando del ambiente a medida que avanzamos por la nave central del templo. Al entrar desde la calle, nuestra mirada ha necesitado de unos segundos para acostumbrarse a la ligera penumbra del interior, pero al poco tiempo la luminosidad gana la partida de manera irremediable. Cuando llegamos al ábside, la impresión es fascinante: los muros del edificio se han transformado en gigantescas ventanas repletas de reflejos coloreados. Tenemos la sensación de estar no ya en una iglesia, sino en el interior de un caleidoscopio cristalino. La piedra se colorea y se metamorfosea ante nuestros ojos: destellos rojos como rubíes, pinceladas de amarillo topacio, detalles de un profundo esmeralda y azul, sobre todo azul. Parece como si el cielo mismo hubiera querido entrar en el edificio para cubrir de zafiros y lapislázuli la superficie gris de la roca.

Hay otros lugares más conocidos en París para disfrutar de la arquitectura gótica, pero ninguno es comparable a la basílica de Saint-Denis. La catedral de Notre Dame es mucho más famosa, pero su interior responde a un estilo preclásico en el que la luz no ha

alcanzado todavía la importancia que tendrá más adelante. Por su parte, la Sainte-Chapelle es la victoria del cristal contra la piedra, de la luz contra la oscuridad. Ideada como gran relicario arquitectónico, se convirtió en una joya insuperable donde el color nos conmociona como en pocos lugares del mundo. No obstante, Saint-Denis aúna a un interior maravilloso una relevancia histórica única: aquí se inventó el gótico.

Cuando en el año 1122 el eclesiástico francés Suger se convirtió en abad de la basílica, pocos podían imaginar el cambio tan extraordinario que impulsaría en el arte y la cultura de su tiempo. Fascinado por la filosofía neoplatónica que asociaba luz y divinidad, Suger decidió revolucionar la arquitectura medieval al promover un tipo de construcción que permitía sustituir la opacidad de los muros por la transparencia del vidrio. Así lo hizo en la parte baja de la cabecera del templo, dando inicio a la que, con el tiempo, sería conocida como arquitectura gótica, una construcción donde las vidrieras alcanzaron una importancia capital. Consideradas un tipo de pintura, fueron poco a poco sustituyendo a los muros de los edificios góticos, hasta llegar a ejemplos impensables décadas atrás como las catedrales de León o Tours, por citar tan solo dos de los múltiples posibles. En templos como estos la desmaterialización de la arquitectura alcanza extremos no igualados hasta la llegada de nuevos materiales modernos como el hormigón armado, las estructuras metálicas y las grandes láminas de vidrio típicas de la arquitectura contemporánea. No es de extrañar que las vidrieras se convirtieran en el verdadero símbolo de esta nueva cultura. También es lógico que, cuando en 1851 Millais quisiera homenajear a ese mundo gótico, decidiera representar una vidriera como remate de la ventana de la habitación donde Mariana espera impaciente el improbable regreso de su amado.

Los motivos de esta fascinación de los prerrafaelistas por todo lo medieval son varios y de gran calado. A finales del siglo XVIII una serie de filósofos británicos propusieron un nuevo acercamiento al arte y a la cultura. Opuestos a las ideas tradicionales de origen griego que asociaban la belleza con normas proporcionales y geométricas, defendían por el contrario que la creación se basara en

la libertad: subjetividad frente a objetividad; imaginación por encima de razón. Pensadores como Addison, Hutcheson, Hume o Burke daban así comienzo a una transformación cultural que acabaría siendo conocida con el nombre de Romanticismo y cuya huella todavía puede percibirse cada día a nuestro alrededor.

La oposición de muchos de los románticos a algunas ideas clásicas provocó que esa cultura antigua, que tan fundamental había sido para Occidente durante siglos, quedara algo arrinconada: lo medieval o lo exótico sustituyeron a lo griego clásico, las agujas verticales de una catedral gótica reemplazaron a los frisos horizontales de un templo romano, los códices góticos conservados en un monasterio comenzaron a ser más apreciados que los antiguos rollos de papiro que abarrotaron en su momento los estantes de la legendaria biblioteca de Alejandría. Atrás quedaban periodos de profundo amor por todo lo grecorromano, como el Renacimiento o el Neoclasicismo, aunque para ser fieles a la verdad, lo clásico nunca ha desaparecido del todo de nuestra cultura y nuestros referentes. Los románticos llegaron con el afán de imponer una nueva visión del arte, pero no consiguieron eliminar del todo las inspiraciones y elementos clasicistas de la pintura, la literatura o la arquitectura. Y está bien que así fuera: lo ideal sería un mundo sin visiones monolíticas que trataran de imponer su punto de vista, ya sea en la cultura con la que uno alimenta su espíritu, en la política en la que confía o en las religiones en las que deposita su fe, si es que tiene la suerte de creer en algo.

El Romanticismo se propagó por toda Europa a una velocidad endiablada, pero si existió un país en el que el amor por lo gótico llegó a ser mucho más que una moda, ese fue Inglaterra. Sin apenas tradición clásica, la cultura británica buscó en el pasado medieval una auténtica «edad de oro» en la que inspirarse y a la que tomar como modelo. El impacto fue tremendo. Lo que se conoce como *neogothic revival* comenzó en realidad durante la segunda mitad del siglo XVIII gracias a personalidades como Horace Walpole. Nacido en Londres en 1717, este escritor fue pionero en la veneración de lo medieval con dos obras que marcarían el siguiente siglo y medio: Strawberry Hill House, su residencia medievalizante construida a partir de 1760 en Twickenham, al suroeste de Londres, y *El castillo de Otranto*, considerada como la primera novela de terror gótico y escrita en fecha tan temprana como 1764. A partir de ahí, la fiebre

por todo lo que tuviera un ligero aroma medieval se extendió como la pólvora, y si hubo un campo en el que lo medieval dejara una huella indeleble ese fue el de la arquitectura.

Desde que en 1840 se comenzaran las obras del nuevo Parlamento de Londres con el diseño de los arquitectos Charles Barry y Augustus Pugin, la tendencia neogótica fue imparable. No es este el lugar para repasar todos los ejemplos en suelo inglés o en el resto de Europa y Norteamérica; baste decir que una ciudad como Londres debe buena parte de su imagen a este tipo de edificios. No es por tanto de extrañar que fuera allí, en la capital de un país obsesionado por todo lo medieval, donde se fundara una hermandad de jóvenes pintores que también celebraban en sus obras esos siglos góticos repletos de arbotantes, cresterías, gárgolas y, por supuesto, vidrieras. Y no solo representando esas vidrieras en sus pinturas, como en esta *Mariana*, sino homenajeando a los pintores de vidrio medievales de un modo más sutil pero también relevante. La respuesta a por qué Millais había escogido unos colores tan intensos para pintar una escena melancólica está ahí: las vidrieras góticas eran de un cromatismo apasionado y encendido, y así debían ser también las pinturas de un prerrafaelista como él.

A diferencia de en los posteriores edificios renacentistas italianos, en las grandes catedrales góticas no había demasiado espacio para la pintura al fresco. Los muros habían sido sustituidos por ventanas, así que las vidrieras fueron las verdaderas pinturas de esos templos. Aquel mundo de edificios inundados de luz coloreada cambió de manera patente varios siglos más tarde. Durante los cinco años en los que estudié Historia del Arte hubo varias materias dedicadas a la pintura del Renacimiento italiano. De Masaccio a Rafael, pasando por Botticelli y Leonardo, en todas esas asignaturas había un concepto básico que se repetía curso tras curso como un mantra oriental: uno de los grandes avances de los pintores renacentistas fue la consecución definitiva del «cuadro-ventana». En este tipo de obra, y gracias al empleo de la perspectiva y el claroscuro, se conseguía engañar al ojo para hacerle creer que el cuadro no era una mera superficie pintada, sino una verdadera claraboya por la que asomarse a otro mundo. Sin querer contradecir a aquellos

docentes de los que tanto aprendí, el verdadero cuadro-ventana no son esas pinturas que nos proyectaban en aquellas lejanas clases, sino la esquina superior izquierda de esta *Mariana* en la que Millais riza el rizo al recrear una vidriera, algo muy poco común. Parece así intentar conjugar ambos mundos: el gótico medieval en el que se pintaba con la luz que pasaba a través del cristal coloreado, y el renacentista en el que se desmaterializaba el muro o el lienzo. Óleo que imita cristal; pigmento transformado en luz.

La pasión por lo medieval no se mitigó con el tiempo. Quizás ya no se construyan edificios llenos de bóvedas de crucería ni se pinten cuadros protagonizados por caballeros de mesas redondas con espadas embrujadas, pero las historias que nos contamos siguen estando conectadas con aquel tiempo. En 1891 el inglés William Morris, seguidor de las ideas de John Ruskin, impulsor del movimiento Arts and Crafts e introductor de la estética gótica en el mundo del diseño, escribió un texto visionario: *The story of the glittering plain*, traducida al castellano como *Historia de la llanura esplendente*, es un libro hoy casi desconocido pero de una importancia capital. No en vano, para muchos estudiosos se trata de uno de los primeros ejemplos de fantasía épica. Morris combinó elementos mágicos y sobrenaturales con otros aparentemente históricos para dar a luz un género cuya popularidad no ha hecho más que crecer desde hace más de ciento treinta años. Décadas después y poco antes del apocalipsis de la Segunda Guerra Mundial, un profesor de literatura de la Universidad de Oxford publicaba *El hobbit*, al que seguiría la trilogía de *El señor de los anillos*. Lo que J. R. R. Tolkien hizo no fue otra cosa que continuar esa estirpe de adoradores de lo medieval que había comenzado Walpole casi dos siglos antes. Pero no fue el último.

En 1997 se publicó un libro que venía a sumarse a esta larga lista: *Harry Potter y la piedra filosofal*. Las aventuras del joven mago, sus profesores y enemigos le han valido a su autora, J. K. Rowling, millones de lectores en todo el mundo. Los homenajes a lo medieval son tantos que sería imposible citarlos todos aquí, desde el andén 9 ¾ , ambientado en la estación neogótica de St. Pancras, hasta el mismísimo colegio Hogwarts donde Harry y sus amigos aprenden

magia y hechicería en una arquitectura que imita a un castillo. De la misma manera que Mariana echa de menos a su prometido, la nostalgia por una Edad Media idealizada impregna la cultura occidental desde hace siglos. Los prerrafaelistas quisieron levitar por encima del tiempo que les había tocado vivir como si fueran los protagonistas de un hechizo mágico y no debemos juzgarlos por su aparente ingenuidad. Aunque sepamos que ni la brujería ni los conjuros existen, a muchos nos gusta vivir durante unas horas entre poderosas elfas, magos de largas barbas blancas y caballeros andantes.

GALERÍA DE VISTAS
DE LA ROMA ANTIGUA,
Giovanni Paolo Panini, 1758

Museos en miniatura
para viajeros empedernidos

«Roma es la única ciudad que conozco que vive de enseñar el cadáver de su abuela».

JAMES JOYCE

«El pulmón necesita aire, el corazón sangre, la boca saliva, el cerebro cambio. Viajar es la mejor manera de regalarse cambio».

JORGE WAGENSBERG

Sin llegar al extremo de otros animales como las ovejas, muchas especies de peces y bastantes aves, también nosotros somos seres gregarios. Pese a que desde hace un tiempo se valore cada vez más la autonomía personal y una libertad individual a menudo mal entendida, el *Homo sapiens* no puede evitar ser un animal social. Quizás así se explica, entre otras razones, que, cuando viajamos, en ocasiones sigamos el dictado de la mayoría. Nos convertimos a veces en miembros de enormes pelotones que se desplazan por el centro monumental de las ciudades al dictado de un guía, de manera similar a esas bandadas de estorninos cuyos hipnóticos movimientos nos sorprenden al caer la tarde. Es obvio que el grupo ofrece protección, seguridad y organización, pero alejarse de él es muy útil en algunos momentos para ser capaces de encontrar rincones donde pueda brotar la sorpresa.

Pese a ser el museo más famoso y abarrotado del mundo, también en el Louvre de París puede haber lugar para el asombro. En todas las ocasiones en que lo he visitado me ha llamado la atención lo desigual de la distribución de los turistas: auténticas multitudes se apelotonan en unos pocos puntos concretos, mientras que salas enteras están, si no desiertas, sí mucho menos concurridas. Ocurre algo similar en lugares como Venecia, donde el gentío se apiña cerca de San Marcos y del puente de Rialto, y también en los alrededores de algunas plazas como las de San Pedro, Navona o Trevi en Roma, la de la Ciudad Vieja de Praga o Trafalgar Square en Londres. Y de la misma manera que uno puede encontrar callejones por los que perderse en soledad entre los canales de Venecia, las iglesias barrocas de Roma o los *pubs* más conocidos de la capital inglesa, en el Louvre hay cientos de obras esperando ansiosas a que un par de ojos se detengan frente a ellas.

A poco más de doscientos metros de *La Gioconda* de Leonardo da Vinci habita una de estas pinturas. *Galería de vistas de la Roma antigua* cuelga en la actualidad de uno de los muros de la sala 718, un amplio espacio situado en el primer piso del Ala Denon, al sur del palacio. Pese al buen tamaño del espacio y a la cercanía de otras obras célebres, no es este uno de los lugares más visitados del museo a menos que se tenga un especial interés en la pintura española. Alrededor de él se exponen lienzos de Velázquez, Murillo, Zurbarán, Ribera, Alonso Cano y, sobre todo, alguno de los más de diez cuadros de Goya que conserva el Louvre, y también obras de pintores italianos de finales del Barroco y comienzos del rococó, como el autor de este óleo: Giovanni Paolo Panini. Si el visitante es capaz de situarse delante de la pintura y obviar por un momento el resto de las imágenes que le interpelan desde las otras paredes de la sala, es posible que llegue a percibir la magia. Porque este lienzo no es una obra cualquiera, sino un auténtico museo en miniatura dentro del gran museo del Louvre y, al mismo tiempo, una verdadera máquina del tiempo que nos permitirá viajar a los numerosos pasados que conviven en la superficie de la pintura.

Esta *Galería de vistas de la Roma antigua* es miembro de una pequeña familia. Por un lado, sería la hermana melliza y casi idéntica de otros dos cuadros del mismo nombre y algo más pequeños que se conservan en el Metropolitan de Nueva York y en la Staatsgalerie de Stuttgart. Por otro, podríamos considerarla como la pariente cercana del lienzo que cuelga justo al lado: *Galería de vistas de la Roma moderna*, también encargado a Panini por el religioso y diplomático francés Claude-François Rogier de Beaufort-Montboissier tras su estancia en la Ciudad Eterna. Y, por último, sería el familiar más lejano de otros similares que el pintor realizó para todo tipo de clientes durante su larga trayectoria profesional. Ahora bien, ¿cuál es en realidad el tema de estas pinturas?

Cuando nos colocamos frente a la obra, parece abrirse como si de la embocadura de un escenario se tratara, con un gran paño verde en la zona superior que actúa a modo de gran telón. Al introducir este elemento el pintor nos comunica, desde el primer momento, que lo que contemplaremos dista mucho de ser una representación

fiel de la realidad. Y así es: todo el espacio que se despliega ante nuestros ojos es un festín para la vista, una orgía visual en la que cualquier amante de la Antigüedad se ve abrumado. Lo que vemos es el interior de una arquitectura barroca ficticia repleta de esculturas antiguas y de pinturas que reproducen algunos de los edificios más famosos de la Roma imperial. Entre las primeras destacan piezas tan conocidas como el *Hércules Farnesio* y el *Galo herido* de la parte izquierda, así como el *Apolo del Belvedere* del fondo, el *Espinario* y el gran grupo del *Laocoonte y sus hijos* a la derecha del lienzo, entre muchas otras estatuas, sarcófagos y relieves. Con todo, lo que convierte a esta *Galería* en una obra sorprendente son las decenas de pinturas que cuelgan de los muros hasta casi hacerlos desaparecer e incluso cubren partes del techo de la estancia. No es momento de enumerar todos y cada uno de los edificios representados, aunque es imposible no citar monumentos como el Panteón, el cual aparece en varias ocasiones tanto desde la Piazza della Rotonda como en una vista interior de la gran cúpula; los arcos triunfales de Septimio Severo, Constantino y Tito; el mausoleo de Santa Constanza, la basílica de Magencio o el imponente Coliseo. Y en medio de todo este catálogo de obras de arte romano surgen algunos personajes vestidos a la moda de mediados del siglo XVIII, con el comitente de la obra en el centro, reconocible por su hábito eclesiástico y por su ademán contemplativo y señorial. Una galería de lienzos pintados dentro de un cuadro colgado en una sala en el interior de un museo; una *matrioska* visual donde lo metapictórico alcanza niveles fascinantes.

No todas las obras de Giovanni Paolo Panini son tan complejas como esta, pero en sus mejores realizaciones siempre ofrece muestras de una viva y aguda imaginación. Nacido en Piacenza a finales del siglo XVII, viajó a Roma con veinte años después de una primera formación en su ciudad natal como pintor de escenografías y frescos. Allí continuó su formación junto a Benedetto Luti y trabajó en multitud de ciclos de pintura mural tanto en palacios como en iglesias, de los cuales hoy, por desgracia, muy pocos se conservan. Aun así, su éxito le vino dado sobre todo por sus *vedute* o «vistas», un género pictórico formado por paisajes urbanos de localidades monumentales, como Venecia, Florencia o la misma Roma, y de enorme éxito durante el XVIII y comienzos del XIX. En Venecia *vedutisti* célebres como Guardi o Canaletto se centraron en

mostrar el aspecto contemporáneo de la ciudad, con los campanarios de las iglesias reflejándose en canales repletos de góndolas, mientras que en Roma pintores como Panini no pudieron eludir el impacto de lo clásico. Es el caso de esta *Galería* del Louvre, donde reúne en un único lienzo todo un abanico de imágenes, vistas y perspectivas diferentes, e incluso reproduce sus propias pinturas entre las muchas que incluye en la composición.

Para el escritor y premio Nobel de origen turco Orhan Pamuk, «los museos de verdad son los sitios en los que el tiempo se transforma en espacio», por lo que es posible que este cuadro sea un verdadero museo si tenemos en cuenta la cantidad de tiempo concentrado en tan escasa superficie de lienzo. En unos pocos metros cuadrados de pintura se condensan siglos enteros de la Roma imperial y barroca, con una particularidad que genera un interés extraordinario para la historia del arte: el reproducir los edificios y esculturas en 1758 nos permite viajar hasta ese momento exacto de la historia y descubrir así cómo se encontraban conservados en ese preciso instante. Si tenemos en cuenta que la fotografía no nacería hasta ochenta años después, las posibilidades de estudio que abren estos lienzos son excepcionales.

Todas las vistas del Foro Romano presentan un aspecto extraño, pues todavía no habían comenzado las excavaciones arqueológicas que han hecho disminuir el nivel del suelo varios metros. Sin embargo, hay dos obras cuyo análisis es todavía más interesante. En primer lugar tenemos el caso del Arco de Tito, representado en la parte inferior de la composición y que algunos quizás no puedan reconocer. No es algo extraño: el arco que pinta Panini en 1758 es muy diferente al que hoy podemos visitar; en aquel tiempo era parte de las fortificaciones que la familia Frangipani poseía en el centro de Roma, y no sería hasta principios del XIX cuando, bajo la dirección de los arquitectos Stern y Valadier, se llevara a cabo en el monumento una de las primeras actuaciones de restauración modernas. La segunda obra cuya reproducción por parte de Panini nos permite viajar en el tiempo es la escultura helenística del *Laocoonte y sus hijos*. Descubierta en 1506, la escultura se convirtió de manera inmediata en una de las piezas más admiradas del arte

antiguo, pese a que le faltaban algunas partes tan importantes como el brazo derecho de la figura principal. Aunque hoy nos parezca innecesario e incluso muy discutible, por aquel entonces no era raro reconstruir los fragmentos ausentes de las estatuas y eso es lo que ocurrió con el *Laocoonte*. Las principales dudas se centraban en el perdido brazo derecho del padre, estableciéndose dos bandos: quienes defendían que la extremidad debería estar estirada y quienes, como el mismísimo Miguel Ángel, abogaban por un brazo doblado. Pese a la opinión de este último, desde 1532 hasta el siglo XX la escultura presentó una reconstrucción con la extremidad estirada tal y como la pintó Panini en su *Galería*. Cuando a comienzos del siglo pasado el arqueólogo Ludwig Pollak descubrió finalmente el brazo perdido, doblado de manera dramática en un gesto de tensión, se demostró lo que todos ya intuíamos: Miguel Ángel casi siempre tiene razón.

Hemos visto cómo esta pintura es un auténtico museo en miniatura y una especie de máquina del tiempo, pero todavía no sabemos quiénes encargaban estos cuadros, por qué lo hacían y qué fin perseguían. Para responder a estas cuestiones habrá que emprender un viaje que demostrará que «todos los caminos llevan a Roma».

Dejar atrás los Alpes constituía un esfuerzo extenuante. A pesar de que el paisaje de los Dolomitas era excepcional, el viajero no se detuvo demasiado en admirar aquellas imponentes agujas marmóreas: su objetivo no era contemplar las catedrales construidas por la naturaleza, sino descubrir los secretos del arte moldeado por las manos humanas. Al adentrarse con su carruaje en la llanura Padana pudo atisbar a lo lejos las villas de Palladio alrededor de Vicenza, el colorido de los frescos de Giotto en Padua y, sobre todo, los *campanili* que, como si de mástiles se tratara, horadaban el cielo sobre Venecia. Tras unas semanas explorando los palacios y las iglesias venecianas, el extranjero marchó hacia el sur: las señoriales Ferrara y Bolonia ocuparon su tiempo durante unos días, con una breve excursión a Rávena para volver a encontrarse con la brisa del Adriático y con el brillo dorado de sus mosaicos. Los Apeninos no supusieron un obstáculo tan complicado como los Alpes, mucho

menos teniendo en cuenta que nada más superarlos se encontraría con todos los tesoros renacentistas de Florencia. Si la estancia en Venecia fue fructífera, los días florentinos superaron cualquier expectativa: la imponente catedral, los relieves de Ghiberti en el baptisterio, las esculturas de Donatello, Giambologna y el divino Miguel Ángel que lo sorprendían al girar casi cualquier esquina; las decenas de capillas e iglesias recubiertas de pinturas de Masaccio, Fra Angelico o Ghirlandaio; las colecciones de antigüedades de los palacios… Se habría quedado a vivir a orillas del Arno pero debía continuar su aventura. Y volvió a partir hacia el sur, siempre hacia el sur. Dedicó unos días a recorrer las regiones de Toscana y Umbría: Siena, Perugia, los asombrosos frescos de Giotto en Asís o la filigrana de la fachada de la catedral de Orvieto fueron el aperitivo del plato principal que le esperaba.

Roma superó cualquier idea preconcebida. Allí no solo podía disfrutar del mejor arte del Renacimiento y el Barroco, sino que los restos de la Antigüedad estaban más a la vista que en ningún otro lugar que hubiera conocido. La combinación de milenarios vestigios romanos junto a robustas construcciones medievales y modernos edificios contemporáneos le pareció arrebatadora. Solo en Roma podía contemplarse de un vistazo la historia de los últimos veinte siglos como si de un palimpsesto urbano se tratara; un enorme pergamino en el que el ser humano había borrado y vuelto a escribir, demolido y construido de nuevo, pero sin perder nunca de vista aquellas huellas únicas de una edad dorada que se fue para nunca más volver. Al igual que en Florencia, habría vivido el resto de su vida con gusto entre aquellas siete colinas, mas las obligaciones familiares lo reclamaban. Así que partió. Tomó un barco en el puerto de Ostia y volvió a las brumosas tierras del norte, aunque un pedazo de su joven corazón se quedó para siempre envuelto en la brillante luz del sur.

El Grand Tour fue un fenómeno fundamental para la cultura europea y lo que acabamos de recrear, en un tono algo grandilocuente y florido, es el hipotético trayecto de un viajero imaginario que realizara este periplo a mediados del siglo XVIII, justo cuando Panini pintó su *Galería*. Por Grand Tour se conoce un tipo

de viaje que durante décadas realizaron miembros de las altas clases sociales del centro y norte de Europa con el objetivo de descubrir y conocer la cultura clásica. Desde Gran Bretaña, los países nórdicos o lo que hoy es Alemania, miles de jóvenes cruzaron Francia y los Alpes en busca del arte y la arquitectura italianos. Por lo general realizaban el viaje al final de la juventud y justo antes de afrontar las obligaciones laborales y familiares de la vida adulta, aunque las posibilidades eran innumerables dependiendo del tiempo y del presupuesto disponibles. Había quienes dedicaban al *tour* unos pocos meses, pero también quien podía demorarse varios años e incluso ampliar el recorrido con el que hemos fantaseado aquí. De hecho, muchos viajes se alargaban hasta Nápoles para poder visitar las ruinas de Pompeya y Herculano, que a partir de mediados del XVIII comenzaron a ser visibles, e incluso unos pocos descendían hasta Sicilia siguiendo un trayecto similar al que Goethe relató en su más que influyente *Viaje por Italia*.

Hoy en día ya no solo viajamos a Italia ni lo hacemos movidos por el afán de descubrir esa cultura clásica que tan importante ha sido durante siglos. Nos desplazamos de manera frenética por cualquier lugar del planeta e incluso hace poco han comenzado los primeros viajes de ocio al espacio, como si la superficie del globo no fuera suficiente para nuestro anhelo de movimiento. El año 2019 se cerró con el récord de 1.500 millones de personas viajando a destinos internacionales, una cifra que tan solo se ha visto frenada en los últimos años por la pandemia del coronavirus y la inestabilidad geopolítica. En cuanto la situación se calme volveremos a subirnos a un avión, un coche o un barco; incluso a riesgo de acabar con los recursos naturales y de acelerar la casi inevitable catástrofe climática, reanudaremos el viaje; tal y como hacían los europeos del norte que descendían hasta Italia iremos en busca de un ideal, de una utopía, de un sueño materializado en forma arte y cultura. Cuando lo hagamos, y sea cual sea nuestro destino, no estaría de más recordar que todos y cada uno de nosotros somos herederos y descendientes de aquellos *touristas*.

Al retornar a sus países de origen, estos viajeros no solo llevaban de vuelta cientos de momentos cincelados de manera indeleble en su

memoria, sino que también deseaban volver con recuerdos y *souvenirs*. Muchos aprovechaban para adquirir pequeñas antigüedades cuyo comercio no estaba tan regulado como por suerte lo está hoy: cerámicas grecorromanas, terracotas florentinas, relieves renacentistas, joyas medievales… Cualquier objeto era susceptible de pasar a formar parte de sus colecciones, algunas de las cuales llegaron a ser tan fabulosas como la del inglés sir John Soane, cuyo museo en el centro de Londres bien merece una visita. Pero los *souvenirs* no era lo único que volvía al norte de Europa. Junto con las antigüedades, los extranjeros deseaban poder mostrar a sus familiares y conocidos cómo eran esas maravillosas ciudades que habían visitado. Y ahí es donde entran de nuevo en escena los *vedutisti*.

Durante cerca de un siglo y medio y hasta la popularización de la fotografía, miles de vistas de ciudades italianas fueron pintadas, compradas y transportadas hasta Londres, Viena, Estocolmo o Múnich, y ayudaron a construir la imagen de Italia como el país del arte y la cultura por excelencia. En su afán acaparador algunos de estos coleccionistas invitaron a pintores como Panini a desarrollar cuadros que no solo reprodujeran un monumento concreto, sino que reunieran todo un muestrario con lo mejor de cada tiempo y cada ciudad. De este modo, *Galería de vistas de la Roma antigua* es también un cofre del tesoro en el que poder encontrar aquel rincón del Foro en el que la vista se maravilla ante la majestuosidad de las ruinas antiguas, esa panorámica inolvidable del Templo de Vesta junto al Tíber, aquel escorzo imposible del brazo del *Apolo del Belvedere*. En definitiva, este lienzo no es únicamente una acumulación de imágenes, sino la caja fuerte donde se conserva lo más precioso que poseemos: nuestros recuerdos.

AUTORRETRATO CON CRISTO AMARILLO,
Paul Gauguin, 1889

En busca del buen salvaje perdido

«Si la naturaleza prevalece sobre la cultura, se tiene a un salvaje; si es la cultura la que prevalece, a un pedante. Solo del equilibro nace el caballero».

CONFUCIO

Mi cuerpo será camino,
le daré verde a los pinos
y amarillo a la genista.

JOAN MANUEL SERRAT

Cuando la policía entró en la casa a primera hora de la mañana había sangre por todos lados. No solo en las dos habitaciones de la planta baja, sino también en la estrecha escalera que subía al piso superior, donde se encontraban los dormitorios. Los gendarmes habían sido puestos sobre aviso por la mujer que regentaba uno de los burdeles de la ciudad, ya que una de sus chicas había recibido un extraño regalo. En mitad de la noche apareció en la *maison de tolérance* el pintor pelirrojo que solía acudir cada dos semanas. Nada más llegar preguntó por Rachel y le entregó un pequeño paquete envuelto en papel mientras pronunciaba unas palabras casi incomprensibles por los efectos del alcohol y de una enorme agitación nerviosa. Después de que el visitante se hubiera marchado, Rachel abrió el envoltorio para encontrarse con un trozo de oreja empapado en sangre y todavía palpitante.

Al llegar al dormitorio del artista los policías lo encontraron tumbado en su cama, ensangrentado y sin dar señales de vida, por lo que lo dieron por muerto. Con las primeras luces del amanecer se presentó el otro pintor que había llegado hacía dos meses a la ciudad y que convivía desde entonces con el aparente difunto. El comisario lo acusó de inmediato de haber asesinado a su compañero de pinceles y correrías, a lo que el forastero contestó que mejor subieran ambos al piso de arriba, donde podrían aclarar la trágica situación. Al acercarse al cuerpo y tocarlo con suavidad, el acusado descubrió que estaba caliente y todavía respiraba, lo que lo libraba al instante de cualquier incriminación por homicidio. Se giró hacia el comisario, le pidió que espabilara al herido y que, al despertar, le dijera que su amigo había partido hacia París. Después recogió sus pinceles, sus colores y los lienzos en los que había trabajado, bajó las escaleras, salió a aquella mañana fría de finales de diciembre y,

caminando con los hombros hundidos por la tristeza, dejó atrás la casa amarilla y a un amigo a quien no vería nunca más.

Los dos meses que Paul Gauguin y Vincent van Gogh pasaron juntos en Arlés todavía plantean interrogantes. A pesar de que es uno de los periodos más comentados y analizados de las trayectorias de estos dos gigantes de la pintura moderna, carecemos de respuestas a múltiples preguntas. Lo recreado unas líneas más arriba es tan solo el final de aquella convivencia —el célebre episodio de Van Gogh cortándose una oreja—, pero los motivos que llevaron a ese trágico desenlace no están claros: Gauguin dio dos versiones diferentes de lo ocurrido esa noche y las cartas que Vincent escribía a su hermano Theo tampoco aclaran aquellas últimas horas. Lo relevante es que los días que mediaron entre el 23 de octubre y el 23 de diciembre de 1888 fueron fundamentales para ambos artistas. Para Van Gogh constituyeron un momento clave, pues durante meses había preparado con entusiasmo la visita de Gauguin y el dramático desenlace lo sumió en una crisis nerviosa de la que ya jamás se recuperaría; para Gauguin, de vida agitada y casi novelesca, podría parecer que lo sucedido no fue tan importante, pero si se analiza su producción pictórica la conclusión es distinta. Aunque había pintado decenas de cuadros antes de esos meses y Van Gogh lo consideraba ya un referente, Gauguin estaba lejos de haber triunfado: hay pocas pinturas previas a aquel otoño que se consideren en verdad importantes a día de hoy, a excepción de alguno de los lienzos realizados durante su estancia en Martinica y, sobre todo, *La visión después del sermón*. Y entre las que realizó poco tiempo después de dejar atrás la Provenza destaca este *Autorretrato con Cristo amarillo*.

Hay muy pocos autorretratos triples y este es uno de ellos. Entre los que se conservan destacan un ejemplo barroco y otro de la segunda mitad del XX. El primero es obra de un misterioso artista austriaco de nombre Johannes Gumpp, de quien tan solo se conoce un par de pinturas autógrafas: dos versiones del mismo triple autorretrato, uno de los cuales puede verse en la fabulosa sala destinada a este tipo de obras en la florentina Galería de los Uffizi. El segundo es una ilustración que el gran dibujante estadounidense Norman Rockwell creó para la cubierta de la revista *The Saturday*

Evening Post del 13 de febrero de 1960 en la que repite el esquema del austriaco: pintando de espaldas, con un espejo a su izquierda y el lienzo en el que trabajan a su derecha. *Autorretrato con Cristo amarillo* es diferente a estas y a cualquier otra pintura.

Es distinta porque no es tan solo una imagen, sino también un manifiesto artístico y una biografía visual. En el centro y en primer plano vemos al artista con una mirada fija y desafiante que enfatiza su protagonismo en el nuevo estilo conocido como sintetismo, cuyo objetivo era superar de manera definitiva al impresionismo triunfante. A derecha, y casi oculto por el rostro del artista, aparece uno de los tarros de cerámica en los que por entonces trabajaba y que gustaba decorar con sus propias facciones deformes y desfiguradas. Por último, toda la zona izquierda está dominada por la reproducción de una de las obras creada hacía pocos meses, justo al volver de Arlés: *El Cristo amarillo*, cuyos rasgos no por casualidad son similares a los del pintor. Gauguin representado como cuerpo, como escultura y como pintura; Gauguin retratado como hombre, como monstruo y como Cristo; Gauguin pintado como héroe, como ser atormentado y como mártir redentor.

Tal y como hicieron Velázquez en *Las meninas* o Vermeer en *El arte de la pintura*, que un artista se autorretrate dentro de una obra es un claro indicio de la importancia de esos lienzos concretos. Que alguien como Gauguin se autorretratara delante de una de sus pinturas también es algo cuya relevancia no podemos ignorar. De las decenas de opciones que tenía para completar el fondo del lienzo, Gauguin escoge precisamente *El Cristo amarillo*, lo que nos obliga a detenernos en su elección.

Pintado durante las primeras semanas de 1889, *El Cristo amarillo* es una de las piezas claves para comprender el nuevo estilo que Gauguin y otros jóvenes compañeros estaban desarrollando. El sintetismo pretendió desde sus inicios dejar atrás el impresionismo. Cansados de la representación óptica y naturalista de la realidad que defendían los impresionistas, pintores como Paul Sérusier, Émile Bernard y el propio Gauguin decidieron explorar nuevas maneras de enfrentarse a la pintura. Reunidos en la pequeña localidad bretona de Pont-Aven y lejos de los círculos artísticos

parisinos, volvieron la mirada hacia cuestiones que habían quedado arrinconadas. Por un lado, comenzaron a considerar la subjetividad del creador como un ingrediente fundamental: de ese modo enriquecían sus obras con elementos subjetivos, simbólicos y poéticos a los que sus contemporáneos impresionistas no prestaban tanta atención. Por otro, empezaron a representar la realidad de una forma inédita hasta ese momento: las cosas ya no tenían que ser pintadas de un color similar al que percibía nuestro ojo, sino que debía prevalecer la libertad del artista para decidir cómo reflejar ese mundo exterior sobre la tela. Los elementos básicos de la pintura —línea, forma y color— iban poco a poco emancipándose de la imitación de la realidad. No es de extrañar que una de las frases que mejor puede definir este estilo sea la que dejó escrita el simbolista Maurice Denis en 1890 al afirmar que «una pintura, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera es, esencialmente, una superficie plana cubierta de colores en un determinado orden».

No hace falta decir que tanto en *El Cristo amarillo* como en el *Autorretrato* hay un color que sobresale hasta saltar del lienzo, traspasar el marco y colonizar el título.

El amarillo no es un color fácil porque es, en esencia, contradictorio. Recuerdo la extraña sensación que me embargaba cuando extraviaba el amarillo en la caja de Alpino o en el estuche de Carioca: de repente parecía como si el resto de lapiceros y rotuladores cayeran en una tristeza cromática, abandonados por el compañero más alegre, divertido y dicharachero. Por aquel entonces fui consciente de que era un tono del que no debía abusar, como sí podía hacer con el azul o el verde. De hecho, semanas después de estrenar una caja de pinturas, mientras que el amarillo conservaba casi toda su longitud original, los demás colores habían reducido mucho su tamaño por las continuas visitas al sacapuntas. Había que usarlo poco y de manera precisa, como décadas más tarde aprendí que había que hacer con el curri o la cúrcuma si no quería arruinar el guiso.

Tal y como analiza de manera magistral el historiador francés Michel Pastoureau en cualquiera de sus múltiples libros sobre la

simbología de los colores, la de los amarillos ha sido desde siempre una gama complicada. La inestabilidad química de estos pigmentos provocó que fueran vistos como colores inestables y volubles, a diferencia de otros como el negro, el blanco o el rojo, casi invariables a nivel químico. Es por ello que se le asignaron significados positivos relacionados con el optimismo y la alegría, como yo mismo intuí cuando era niño, pero al mismo tiempo numerosos simbolismos muy negativos y peligrosos, como quizás también presentí hace tantos años. Si lo pintado con este tono era inconstante y cambiaba con el tiempo, el propio color era por tanto símbolo de los pensamientos veleidosos y los comportamientos desleales. La envidia y la avaricia se asociaron con él, y, sobre todo, el amarillo se relacionó con la mentira, el egoísmo y la traición. Y ¿quién fue el gran traidor de la historia occidental? ¿Quién personifica lo más indigno de la delación y la infamia? De amarillo va vestido el Judas del *Prendimiento de Cristo* pintado por Giotto en la Capilla degli Scrovegni de Padua y el de *La última cena* de Juan de Juanes conservada en el Museo del Prado, así como otros muchos Judas que aparecen en centenares de retablos, lienzos, miniaturas y frescos. ¿Se pinta Gauguin delante de un Cristo amarillo para darnos a entender un cierto arrepentimiento tras abandonar a su amigo en Arlés? ¿Se ve el pintor a sí mismo como un traidor por no haber acompañado a Van Gogh en los oscuros momentos que estaba a punto de vivir? Son interrogantes sin respuesta pero pertinentes; preguntas que este color tan llamativo nos arroja y que debemos, como mínimo, plantearnos.

Del traidor por antonomasia, el color pasó a cubrir a quienes se consideraron impuros y corruptos. Los condenados por la Inquisición eran obligados a vestir unas burdas vestiduras pintadas de amarillo antes de ser ajusticiados, y mucho tiempo después el régimen nazi dictaminó que los judíos debían llevar cosida en la solapa una estrella de David confeccionada con tela de ese tono. Hay que tener cuidado con el amarillo: no es un color inocente e inofensivo y puede convertirse en un arma simbólica de imprevisibles consecuencias.

Para encontrar amarillos peligrosos y arriesgados no es necesario remontarse al arte medieval o renacentista. El domingo 17 de diciembre de 1989 se estrenaba en la cadena estadounidense FOX una serie de animación que cambiaría la historia de la televisión.

«Sin blanca Navidad», el episodio piloto de *Los Simpson*, permitió que los personajes creados por Matt Groening se colaran en las vidas de millones de espectadores, primero en Estados Unidos y más tarde en el resto del mundo. Varias cosas llamaron la atención de una audiencia que no estaba preparada para esta catarata de originalidad. El dibujo de los protagonistas y de la ciudad de Springfield donde se desarrolla la acción era novedoso, fresco y alejado del estilo *cartoon* que predominaba entonces. Las tramas eran asombrosas y los personajes se comportaban de una manera totalmente distinta a los de otras series animadas. Incluso las voces que daban vida a la galería de protagonistas estaban escogidas al milímetro para provocar sorpresa y convertirse en memorables. Y por último estaba el color. Aunque Matt Groening afirmó en varias entrevistas que el amarillo fue escogido porque no era un color típico y porque con su brillo captaría la atención, podría ser que hubiera algo más escondido en su elección. Cualquier otro tono habría transmitido un mensaje diferente: más agresivo de haber sido rojo, neutro y anodino si hubiera optado por el gris o el marrón, quizás algo triste y melancólico con la piel azul. En muchas ocasiones nuestras elecciones cromáticas son inconscientes y están guiadas por códigos que nos afectan de manera instintiva y automática, y creo que algo así debió de ocurrir en este caso. Elegir un amarillo nunca es aleatorio, así que la próxima vez que encienda la televisión y aparezca un capítulo de *Los Simpson*, piense que el color de la piel de Homer, Marge, Bart, Lisa y Maggie no es fortuito. No son amarillos por casualidad: ese color es parte fundamental de su mensaje ácido, paródico y corrosivo. No son Judas ni herejes, tampoco ángeles o santos. Es posible que ahí resida gran parte de su éxito, pues al fin y al cabo se parecen a cualquiera de nosotros mucho más de lo que nos gustaría confesar.

Gauguin manejaba unos códigos por completo ajenos a los del moderno mundo audiovisual, pero su *Cristo amarillo* también fue polémico. Representar de ese color al Mesías era un gesto que nadie había osado llevar a cabo. Se habían pintado Cristos grisáceos e incluso verdes, pero jamás uno de una tonalidad tan llamativa e intensa. El pintor parece decirnos que su religiosidad, de existir, no

se ciñe a las normas establecidas, es libre y soberana, crea su propia iconografía al margen de las imágenes tradicionales. Lo llamativo es que antes de viajar a la Provenza, el amarillo no tiene un papel protagonista en casi ningún lienzo de Gauguin: en las decenas de pinturas previas tan solo lo utilizó en pinceladas aisladas para representar unas cuantas manzanas y limones, algunas flores como las dalias o las hojas de los árboles en otoño. Todo esto cambia a partir de 1889, cuando el color inunda algunas de sus mejores pinturas, como este *Autorretrato*. Las investigaciones siempre han hecho hincapié en un hipotético influjo de un más maduro Gauguin sobre Van Gogh, pero es posible que en aquella mañana invernal el primero se llevara de Arlés no solo una profunda amargura por la suerte de su amigo, sino también el impacto del amarillo que Van Gogh veía a su alrededor en los trigales, los girasoles y el ardiente sol de la Provenza. Quizás así se explique este mesías cetrino, este Cristo dorado, este mártir de ámbar.

El momento en el cual pintó *Autorretrato con Cristo amarillo* y otras obras maestras en Pont-Aven fue el primer paso en su carrera desbocada en pos de una ilusión. Enfrentado al arte oficial de París, se obsesionó por encontrar una cultura intacta y original, incorrupta y virgen. Bretaña fue la etapa inicial en la búsqueda de un arte primitivo en el sentido de no contaminado, pero su periplo no se detuvo en el norte de Francia. En abril de 1891 se embarcó con destino a Tahití, una de las colonias más alejadas de la metrópoli francesa, pero cuando llegó a las costas polinésicas el edén no le esperaba a la vuelta de la esquina. Durante los dos periodos que pasó en sus idealizados mares del sur hasta su muerte en 1903, las penalidades superaron con creces a las satisfacciones. La sífilis que arrastraba, que ocultó y que contagió a numerosas adolescentes con las que tuvo relaciones que hoy estarían prohibidas empeoró hasta hacer de sus últimos meses un verdadero calvario; las penurias económicas no lo abandonaron en casi ningún momento y el éxito que ansiaba nunca llegó con la intensidad que él deseaba. En palabras de Ángeles Caso, «el paraíso existió a ratos, aunque en muchos momentos se convirtió también en un infierno».

Los alquimistas se quemaron las pestañas intentando lograr la

piedra filosofal, los caballeros de la Mesa Redonda corrieron aventuras sin par detrás del Santo Grial y hasta un moderno héroe como Indiana Jones anduvo *En busca del arca perdida* a la caza de una utópica reliquia. Las tres historias son ejemplos de cómo el ser humano se ha empecinado desde siempre en encontrar estas y otras quimeras ideales, estos y otros ensueños y espejismos. El mito del «buen salvaje» que animó a Gauguin a refugiarse en Bretaña para pintar lienzos como el *Autorretrato con Cristo amarillo* y más tarde en Tahití es tan solo una muestra más de esta obsesión. Intentar descubrir en un pasado mítico e inocente las esencias incorruptas de nuestra civilización es un empeño inútil: nada había de ingenuo ni de puro en la Polinesia en la que malvivió el pintor francés y su fracaso solo le proporcionó frustración y desengaño. El problema quizás resida en que preferimos explorar las selvas de los mares del sur antes que los desiertos de nuestro interior; nos es más sencillo buscar estos arquetipos ideales en un pasado que podemos idealizar a nuestro antojo y no en un presente que nos abruma con su vigente solidez. Si la piedra filosofal, el Santo Grial o el «buen salvaje» existen están en nuestro interior y no protegidos por pérfidos encantamientos ni escondidos entre frondosos árboles tropicales. No en vano, hace más de dos mil quinientos años que los antiguos sabios griegos defendieron que la llave para la felicidad y la sabiduría estaba contenida en la frase «Conócete a ti mismo», de aparente facilidad, pero de complejísima realización.

CUADRADO NEGRO
SOBRE FONDO BLANCO,
Kazimir Malévich, 1915

Horizonte de sucesos

«El negro contenía todo el color. No era una negación del color. Era una aceptación, porque el negro abarca todos los colores».

LOUISE NEVELSON

Cuando al punto final de los finales
no le siguen dos puntos suspensivos.

JOAQUÍN SABINA

Nunca he estado en San Petersburgo ni, por supuesto, viví los primeros años del siglo XX, pero me habría encantado visitar aquella exposición de 1915. Se inauguró un 19 de diciembre, por lo que es más que probable que el frío fuera intenso, que las calles estuvieran vestidas de blanco y que incluso el río Nevá hubiera empezado a congelarse. Unos días antes habían aparecido por la ciudad unos misteriosos carteles con un todavía más enigmático titular: «0.10. Última exposición futurista». ¿Sería verdad que esos radicales que se hacían llamar futuristas iban a renunciar a la polémica que envolvía cada muestra que organizaban?, se preguntaba buena parte de la ciudad. ¿Volverían por fin la tranquilidad y el buen gusto al arte ruso en aquellos tiempos agitados y sombríos?, deseaban muchos en aquella Petrogrado prerrevolucionaria. La organizadora del evento era Nadezhda Dobychina, una de las damas más cultas e influyentes de Rusia y cuya vivienda en el número 7 de Marsovo Pole no hacía presagiar lo vanguardista del arte que se expondría entre sus muros. Con una ancha fachada rematada por ocho columnas jónicas y un imponente frontón triangular, el palacete se abría al Campo de Marte, uno de los espacios abiertos más amplios de la ciudad, rodeado de grandiosos edificios históricos.

El escándalo precedió a la propia inauguración, pues los enfrentamientos entre los dos artistas más importantes del momento anunciaban unos días intensos. Vladímir Tatlin y Kazimir Malévich eran tan modernos y vanguardistas como opuestos en sus concepciones. Si el primero defendía un acercamiento más tecnológico al arte, el segundo se tenía por un verdadero profeta de una nueva pintura de rasgos místicos y espirituales. Si Tatlin había triunfado con sus esculturas en una exposición de marzo de ese

mismo año, en aquella ocasión la celebridad sería para los lienzos de Malévich y la vanguardia que inauguraban: el suprematismo. Y por encima de todo para un cuadro en concreto; una de las pinturas más radicales y extremas de todo el siglo xx; una obra que, estoy seguro, muchos de quienes han llegado hasta aquí se estén preguntando qué demonios hace en un libro como este.

Cuadrado negro sobre fondo blanco fue la indiscutible protagonista de aquella exposición y convirtió a Malévich en uno de los pintores más influyentes, a la par que polémicos, del siglo pasado. Soy consciente de que se trata de un lienzo que, incluso más de cien años después, sigue levantando ampollas y provocando incomprensión, pero es también una pintura que, en su extrema simplicidad, quizás encierre más de lo que aparenta.

Malévich mostró treinta y nueve composiciones en aquella muestra, pero ninguna tan singular como esta. Incluso la manera en que fue expuesta era diferente a la del resto de compañeras, tal y como se aprecia en la única fotografía conservada. En la imagen pueden verse hasta veinte obras de Malévich colgadas en dos paredes. Hay lienzos de distintos formatos y con disposiciones variadas, y aunque la fotografía sea en blanco y negro, permite intuir que las formas geométricas que predominan están pintadas con colores diversos. Pese a todo, un detalle llama la atención: en la parte superior de la estancia, y justo donde se unen ambos muros con el techo, aparece un lienzo dispuesto de manera inesperada y sorprendente. ¿Qué hace esa pintura colgada ahí? ¿Acaso se quedó el pintor sin sitio y tuvo que recurrir al último rincón disponible? ¿Se trata de una obra especial o, por el contrario, es la menos importante de todas y por eso está colocada precisamente en ese lugar? Es un mensaje: no, no se quedó sin sitio; y sí, es la más especial y por eso Malévich la sitúa en ese lugar concreto. Ese espacio, que para nuestra mirada occidental carece de significado alguno, es el más relevante dentro de la tradición cultural ortodoxa: se trata del «rincón de iconos» o «esquina bella», allí donde en las casas tradicionales se exhibían las imágenes religiosas más apreciadas y valiosas. Por tanto, no es un espacio cualquiera; por consiguiente, tampoco es un cuadro cualquiera.

Y, sin embargo, sí que puede parecer una imagen tan normal y corriente que para muchos es complicado considerarla una obra de arte. Setenta y nueve centímetros y medio de altura por setenta y nueve centímetros y medio de anchura; un amplio borde blanco y un cuadrado negro situado en el centro mismo de la composición; dos formas geométricas sencillas e iguales una dentro de la otra; los dos colores básicos y opuestos. Nada más. O nada menos. Cuando descubrí esta obra hace ya bastantes años me surgió una duda recurrente. La pregunta no tiene que ver con si este lienzo es o no es arte, un tema resuelto desde el momento en que la pintura se exhibe desde hace décadas en un museo, sino sobre cómo llegó Malévich a plantearse algo tan radical hace más de un siglo. Las respuestas no son fáciles, pero quien busque soluciones sencillas a problemas complejos debería abandonar la idea de intentar comprender el arte contemporáneo.

Kazimir Malévich nació en 1878 en Kiev en una familia de origen polaco deportada a Ucrania. Vivió en diferentes aldeas alrededor de la capital, hasta que se estableció en la ciudad rusa de Kursk en 1896. Pese a que durante su infancia apenas tuvo contacto con el mundo del arte, a principios de siglo ya había comenzado a investigar en algunos de los muchos estilos por los que pasaría a lo largo de su carrera. Se cree que tuvo una etapa romántica y realista, pero poco se sabe de este periodo, pues quemó todas sus obras antes de partir hacia Moscú en 1904. Ya en la capital rusa se sumó a la incipiente escena vanguardista soviética. Desde París habían empezado a llegar las influencias de la pintura moderna gracias a varios ricos coleccionistas, lo que permitió que bastantes jóvenes se apasionaran con aquellas novedades. Malévich experimentó por entonces con los colores fauvistas y con la geometría cubista, todo ello entremezclado con las formas rústicas y directas del folklore ruso. Como muchos otros compañeros también formó parte del grupo cubo-futurista, pero alrededor del año 1913 emprendió un proyecto personal que lo alejaría del resto de sus contemporáneos.

Esta búsqueda estuvo marcada desde el principio por una libertad obsesiva. Quizás influido por aquellos tiempos revolucionarios en los que la lucha contra cualquier opresión era la

razón de ser de muchos de sus compatriotas, Malévich se embarcó en esa utopía libertaria. Para él, la pintura llevaba siglos siendo prisionera de la realidad. En su concepción del arte, los pintores debían dejar atrás las cadenas que la imitación del mundo les imponía. Solo así podrían volar libres, autónomos e independientes. Impactado por ideas radicales como las de los futuristas italianos, quienes veían en la tradición artística un lastre y una rémora, Malévich aspiraba a un tipo de arte en el que los elementos básicos ostentaran la hegemonía creativa. Color y forma debían predominar frente a la reproducción de la naturaleza, y no otra cosa significa el nombre que eligió para su vanguardia: supremacía de la pintura y sus componentes fundamentales frente a cualquier otra realidad; suprematismo frente a mimetismo.

Al igual que se había basado en ideas y conceptos futuristas, Malévich no podía no verse afectado por la vanguardia más influyente desde un punto de vista formal: el cubismo. Es por ello que, cuando decidió realizar una pintura autosuficiente, tomó la geometría que Picasso y Braque habían elevado a los altares y la llevó hasta sus últimas consecuencias. «La naturaleza será derrotada, porque los pies que he recibido de ella no son nada en comparación con las ruedas que he creado yo», dijo el pintor ruso. Pocas frases más lapidarias se pronunciaron en aquellos años en defensa de una pintura absoluta y como ataque a una realidad de la que tantos querían huir. Los árboles y las nubes de un paisaje, las frutas de un bodegón o los rostros de cualquier retrato fueron sustituidos por triángulos, círculos o trapecios. Y, sobre todo, cuadrados. Cuadrados oscuros sobre fondos blancos que parecen ilustrar otra sentencia inapelable de este profeta de una modernidad pesimista y desesperanzada: «Yo no he inventado nada; solo he sentido la noche dentro de mí».

La polémica estaba servida, hasta el punto de que todavía es patente a día de hoy. Aquella pintura autorreferencial llegó a la abstracción más pura, fría y distante que se hubiera visto hasta entonces. El camino emprendido por Malévich era tan drástico que apenas logró convencer a algunos fanáticos como él. Muchos otros, tanto en Rusia como en el resto de Europa, se preguntaron si una pintura tan alejada de la esencia que había caracterizado al arte occidental tenía realmente sentido. ¿Qué queda cuando el pintor cierra los ojos al mundo que lo rodea? ¿Qué interés puede tener un

universo poblado tan solo por formas geométricas que no existen como tales en la naturaleza más próxima? ¿Dónde está el eco pintado en cuadros que parecen haber renunciado a cualquier tipo de melodía o música o sonido?

Desde muy pequeño, mis padres intentaron que me interesara tanto por la ciencia como por el arte. Recuerdo pasar las mañanas de los fines de semana viendo una y otra vez cintas de vídeo VHS con documentales sobre los descubrimientos de Faraday o los fundamentos de la energía atómica, mientras que por la tarde dibujaba de memoria el plano de la tumba de Tutankamón. La curiosidad desmedida es lo que tiene: de tantas cosas que uno quiere aprender acaba por no saber de nada en concreto, pero a estas alturas ya es tarde para cualquier tipo de especialización y tendré que asumir mis limitaciones. El que mi padre trabajara en una central nuclear seguramente tuvo bastante que ver en que el libro acabara en mi casa en 1988. Por entonces, los ensayos científicos no solían ocupar las listas de publicaciones más vendidas, pero también es cierto que aquel autor era alguien tan peculiar que había logrado una fama por desgracia impropia para un físico teórico. *Historia del tiempo: del Big Bang a los agujeros negros* fue uno de tantos libros que he leído y de los cuales apenas recuerdo uno o dos conceptos, aunque bien pensado, ojalá de cada uno que leyéramos fuéramos capaces de extraer un par de ideas valiosas que nos acompañaran a lo largo de nuestras vidas.

Como su título indica, Stephen Hawking trata el apasionante tema de los agujeros negros, pues no en vano el astrofísico inglés fue uno de los investigadores que más impulsó el conocimiento de estos fenómenos durante las últimas décadas. Teorizados ya desde los siglos XVIII y XIX gracias a personalidades como John Michell o Pierre-Simon Laplace, fue en el XX cuando la física teórica se centró en intentar desentrañar sus secretos. Novelada de manera magistral por Benjamín Labatut en su turbador libro *Un verdor terrible*, la historia de cómo el físico alemán Karl Schwarzschild predijo su existencia a partir de la teoría de la relatividad de Einstein fue el inicio de un relato científico apasionante. Más adelante, Robert Oppenheimer o Roger Penrose desarrollaron hipótesis y modelos, y

hubo que esperar a 1969 para que John Wheeler acuñara el término por el que hoy son conocidos. Escapa a mis capacidades transmitir qué es en realidad uno de estos objetos celestes, pero incluso una explicación superficial puede resultar fascinante. Un agujero negro sería aquella región del espacio tan cargada de masa que es capaz de generar un campo gravitatorio de tal fuerza que nada puede escapar a su atracción. Lo extraordinario no es que cualquier otro cuerpo se vería atraído y atrapado en caso de pasar por las proximidades del agujero; lo asombroso es que incluso la luz quedaría inmovilizada si traspasara el límite del agujero negro, conocido bajo el poético y evocador nombre de «horizonte de sucesos».

¿Y si el *Cuadrado negro* de Malévich fuera un verdadero agujero negro artístico? ¿Qué ocurriría si la explicación última de esta pintura estuviera relacionada con la suma y no tanto con la resta? Entre las interpretaciones que se le han dado a este lienzo abundan las que defienden que Malévich representó en su cuadrado la negación de todo significado, la nada absoluta, el vacío total. Intentemos darle la vuelta al razonamiento y pensar que el cuadrado pueda ser lo opuesto. Un agujero negro no es *negro* porque carezca de luz, sino todo lo contrario: lo percibimos oscuro porque la luminosidad no puede escapar de él, por lo que en realidad contiene más resplandor del que podamos imaginar. Es un devorador insaciable de luz, la personificación de la avaricia lumínica. Siguiendo este razonamiento, *Cuadrado negro sobre fondo blanco* podría ser una tela de araña, un cazador, una trampa de imágenes. Pensemos por un momento en qué ocurriría si se superpusieran todos los fotogramas de todas las películas de cine jamás rodadas o todos los negativos de todas las fotografías jamás tomadas: en efecto, el negro más espeso, denso y profundo. Quizás este cuadrado no sea al fin y al cabo una mera forma geométrica que simboliza la ausencia de imágenes, sino la presencia superpuesta de todas las pinturas que jamás se han creado concentradas en un pequeño espacio de poco más de cincuenta centímetros de lado. Tal vez el contorno del cuadrado negro de Malévich sea un horizonte de sucesos de donde ninguna imagen

puede escapar. Tendríamos así el eco pintado definitivo, la metapintura absoluta.

A finales de 2015 los responsables de la Galería Tretiakov de Moscú hicieron públicos los resultados de un minucioso estudio realizado a la obra. Tras analizar el lienzo con rayos X descubrieron que bajo la capa de óleo negro que forma el cuadrado central se conservan todavía restos de dos pinturas previas llenas de colorido y dinamismo. Por lo que parece, Malévich cubrió una inicial composición cubo-futurista con una posterior pintura protosuprematista, para ocultar por último ambas imágenes bajo su cuadrado negro. Es posible que la anterior suposición no vaya tan desencaminada. Quién sabe si el pintor ruso no concibió este lienzo como un resumen de toda su trayectoria hasta ese momento. Del romanticismo al cubo-futurismo, pasando por el realismo, el impresionismo, el fauvismo y el cubismo, su carrera fue un constante alejarse de la naturaleza hasta llegar a la abstracción extrema del suprematismo. Cada tendencia por la que transitó fue como un párrafo de un texto cuyo lenguaje se iba haciendo menos claro y más hermético. Cada lienzo en el que experimentó con los diferentes estilos era una frase de un relato cuyo final alcanzó con esta obra a partir de la cual el arte occidental ya no pudo ser el mismo. *Cuadrado negro sobre fondo blanco* puede ser entendido, por tanto, no solo como un agujero negro, sino también como un enorme y geométrico signo ortográfico: el punto final a la historia de la pintura tradicional.

Los últimos años de la vida de Malévich fueron desgraciados y tristes. Arrinconado por el éxito de los jóvenes constructivistas, tuvo que refugiarse en la docencia y no volvió a pintar obras tan vanguardistas como las de antaño. En 1930 fue acusado de espionaje y encarcelado durante tres meses, y al quedar en libertad cayó en desgracia hasta convertirse en un pintor maldito cuyos lienzos no se expusieron en su país hasta décadas después. El desenlace de su historia llegó al fin en 1935, cuando no se le permitió salir de la URSS para tratarse un cáncer que resultó ser mortal. A pesar de todo, el Ayuntamiento de Leningrado accedió a financiar los costes de un funeral que puede ser visto como el

último acto artístico del pintor. Antes de morir, él mismo cubrió el ataúd en el que reposarían sus restos con motivos suprematistas, y cuadrados negros decoraron el coche fúnebre, el pequeño monumento que se erigió sobre su tumba e incluso las banderas que ondearon los asistentes a la ceremonia. Quién sabe si esas formas abstractas y absolutas lo ayudaron en su viaje a la eternidad, aunque es posible que así fuera. Si quien imagina el lugar en el que su alma reposará lo hace de acuerdo a sus ilusiones y deseos, el cielo de Malévich debió de ser un espacio geométrico e inmutable, matemático y eterno: exactamente como un cuadrado.

ESPEJITO, ESPEJITO
De espejos, sus reflejos y sus hechizos

MOSAICO DE LA BATALLA DE ISSOS,
Helena de Egipto, hacia el 100 a. C.

A través del espejo

«El mundo es un inmenso Narciso pensándose.
¿Dónde se pensaría mejor que en sus imágenes?».

GASTON BACHELARD

Al comenzar aquel día de otoño el joven persa era consciente de lo que podía ocurrirle. El miedo y el nerviosismo no le dejaron descansar durante la noche, pero la adrenalina ante la cercanía del combate lo mantuvo alerta hasta el momento de comenzar la lucha. La fina lluvia que había cubierto el campo de batalla por la mañana acabaría mezclándose con las lágrimas de miles de jóvenes que poco a poco acercaban sus posiciones. Desde su caballo, el soldado pudo ver cómo el centro del ejército macedonio avanzaba hacia ellos, compacto, macizo y erizado por miles de larguísimas lanzas cuyas puntas de bronce refulgían bajo el sol vespertino que se abría paso entre las nubes. Como uno de los diez mil Inmortales, su misión era estar siempre cerca de su monarca, protegerlo de los peligros y atacar a cualquiera que osara acercarse a él. Desde pequeño había soñado y se había entrenado para ese momento, pues su propio padre había formado parte de aquel cuerpo de élite al servicio de Artajerjes, y ahora era a Darío a quien podía ver a apenas unos metros de distancia y montado en su carro de guerra. El rey ya no era joven, pero todavía mostraba fortaleza de espíritu y capacidad para dirigir a sus tropas en el combate que estaba a punto de comenzar, un enfrentamiento que decidiría durante siglos el destino del mundo.

Los caballos relincharon nerviosos cuando el rumor se convirtió en rugido. El centro del ejército macedonio había decidido atacar y las lanzas y los escudos y las corazas y las grebas entrechocaron en una melodía de muerte y confusión. Los gritos de dolor y los aullidos de pánico se mezclaron con las órdenes de los oficiales y, por momentos, el joven se desorientó, aunque sin llegar a perder de vista a su rey. Después de unos minutos de feroz combate el ejército persa contuvo la ofensiva e incluso pareció avanzar, pero la

situación cambió de manera súbita e inesperada. De repente unos gritos lo sorprendieron por la espalda y, al girarse, el soldado vio cómo avanzaba hacia él un batallón entero de la caballería macedonia comandado por un joven cuya cabellera ondeaba al compás del galope de su corcel. Las historias legendarias que se contaban sobre él habían llegado hasta la mismísima Babilonia, si bien el joven persa nunca les había dado demasiado pábulo: «Es un hombre como otro cualquiera y no un nuevo Heracles ni un semidiós, y si es un hombre también puede ser herido y sangrar y morir», decía. Aun así, cuando lo vio aparecer desde la nada para atacar su retaguardia dudó por un instante si no se estaría enfrentando contra alguien diferente y sobrehumano. Y en ese momento de titubeo residió su perdición. Apenas un segundo después los *hetairoi* de Alejandro, aquellos míticos compañeros que formaban su guardia personal, estaban encima del joven soldado y de su rey. Darío todavía tuvo tiempo de girar el carro y huir, pero él apenas se dio cuenta de cómo una de aquellas brillantes lanzas se abría paso entre su pecho y le traspasaba el corazón. Cuando parpadeó de nuevo ya no cabalgaba a lomos de su fiel caballo. Cuando volvió a abrir los ojos estaba en el suelo, rodeado de lanzas rotas, espadas ensangrentadas y cadáveres de compañeros y enemigos. Cuando enfocó la mirada, lo último que vio fue su propio rostro sorprendido y desconcertado en el reflejo del enorme escudo que estaba a punto de aplastarlo.

En abril de 2013, y aprovechando las vacaciones de Semana Santa, decidí visitar Nápoles. Ya he dejado escrito en otro lugar que el motivo principal de aquel viaje fue estudiar un tipo especial de escaleras de caracol góticas, pero Nápoles tiene mucho que ofrecer. Iglesias medievales como San Lorenzo y San Domenico; Santa Chiara y su claustro plantado de limoneros y cubierto con azulejos; capillas barrocas repletas de tesoros sorprendentes, o una ciudad subterránea que nos recuerda que la antigua Neápolis fue una de las urbes más importantes de todo el Mediterráneo. Y, por supuesto, dos extraordinarios museos: el Capodimonte, con su enorme colección de pintura italiana, y el Arqueológico Nacional, un cofre del tesoro con algunas de las mejores muestras de arte romano de

todo el mundo. No estoy seguro del día de mi visita, pero debió de ser entre semana, pues lo que sí recuerdo es que no me crucé con ningún otro visitante. Los vigilantes de las salas abrían los altos ventanales para salir a los balcones, asomarse a la calle y quizás fumar un cigarrillo, aburridos de no vigilar a nadie y cansados de ver desde hacía años las mismas esculturas antiguas. Es imposible hacer una lista de las obras maestras que este museo conserva; baste decir que buena parte de lo rescatado en las excavaciones de Pompeya, Herculano y las villas destruidas por la erupción del Vesubio del año 79 está expuesto en estas salas. Ahora bien, si tuviera que destacar una pieza por encima de otras sería el mosaico de la batalla de Issos entre Darío III Codomano y Alejandro Magno, uno de los más grandes encontrados en la zona y, probablemente, el de mejor calidad de los conocidos.

Con más de cinco metros de longitud y casi tres de altura, el mosaico se descubrió en octubre de 1831 durante las excavaciones de la Casa del Fauno, la *domus* más grande de Pompeya. Situada al norte de la ciudad, esta vivienda ocupaba una manzana completa de casas y su nombre actual deriva de la escultura de bronce que decoraba uno de los atrios, pues todavía se desconoce quién la mandó construir. El mosaico cubría todo el pavimento de la exedra, una de las estancias más importantes de la vivienda por su situación entre los peristilos, los dos grandes patios columnados y ajardinados de la parte trasera. Su extraordinario valor provocó que se contemplara la idea de trasladarlo a un museo donde pudiera ser conservado con todas las medidas de seguridad, lo que fue llevado a cabo en septiembre de 1843. Desde entonces se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, donde pude contemplarlo, aunque no colocado en horizontal, sino colgado de un muro a modo de verdadero cuadro pictórico.

Hay mosaicos romanos más grandes que este: ahí están los de la villa romana del Casale en Sicilia, los de la palentina villa de La Olmeda o el de la villa de Noheda, hace poco descubierto en Cuenca. Sin embargo, ninguno se acerca a la calidad de esta obra maestra. Realizado alrededor del año 100 a. C., el dinamismo de la composición, las expresiones de los protagonistas o el extremo realismo de la representación de armas y armaduras no tienen parangón. El ademán de Darío lanzando a sus huestes a un último y desesperado ataque mientras él mismo comienza su huida logra

imprimir un dramatismo inusitado que no volverá a aparecer en la pintura hasta mil cuatrocientos años después en los albores del Renacimiento. El retrato de perfil de Alejandro ha marcado la imagen del joven rey hasta nuestros días, y novelistas, artistas y cineastas se han basado en esta imagen para componer sus semblanzas del conquistador macedonio. Ahora bien, lo que siempre me ha llamado la atención e hizo que dedicara un largo rato a disfrutar de esta obra en Nápoles son algunos detalles que elevan el mosaico a la altura de algunas de las mejores pinturas de todos los tiempos. Ese caballo persa del centro de la composición girado de espaldas y representado en escorzo consigue introducir una profundidad y una volumetría que tardará siglos en volver a encontrarse en el arte occidental. Las patas de los cuatro caballos que tiran del carro de combate de Darío están perfiladas con un naturalismo sorprendente que no será igualado hasta el descubrimiento de la fotografía ultrarrápida en la segunda mitad del siglo XIX. Y, por supuesto, el escudo metálico que refleja el rostro del soldado persa al que hemos acompañado en sus últimos momentos. Un fragmento que, hasta la fecha, puede considerarse como la representación más antigua de un rostro y su reflejo, de unos rasgos humanos y del eco que una superficie reflectante les devuelve.

El ser humano convive con los espejos desde hace miles de años. Aunque hasta hace poco no se consiguiera producir ejemplos baratos y de calidad, los reflejos nos han acompañado durante siglos. Tal y como relata el investigador estadounidense Mark Pendergrast en su apasionante *Historia de los espejos*, es imposible datar el primero de ellos, pero algunos se remontan a hace ocho mil años. En las extraordinarias ruinas turcas de Çatalhöyük, para muchos el asentamiento humano más antiguo conocido, se han encontrado lascas de obsidiana que se supone eran usadas como lujosos espejos reservados para las más altas clases sociales de aquella primitiva ciudad. No deja de ser fascinante que los primeros reflejos artificiales que alguien pudiera ver fueran el resultado de la unión de una piedra volcánica negra proveniente de las profundidades de la tierra y de los etéreos rayos del sol. Lo terrestre

y lo celeste unidos para ofrecernos una primera imagen de nuestros rostros; oscuridad y luz combinadas como si anticiparan la dualidad intrínseca entre cuyos extremos nos movemos.

Mucho después surgieron los primeros ejemplos metálicos. Al principio de cobre, más adelante se descubrió que un tipo de bronce formado por dos tercios de cobre y un tercio de estaño poseía unas extraordinarias cualidades reflectantes, lo que provocó que esta aleación haya sido empleada en instrumentos astronómicos hasta hace menos de doscientos años. En Mesopotamia y Egipto se fabricaron también de oro y plata, y en ocasiones se les dio forma elíptica al asociarse al astro solar tanto al amanecer como durante el ocaso. En definitiva, hacia el año 300 a. C. en todo el mundo antiguo se conocían y fabricaban espejos, por lo que en tiempos de Alejandro y Darío debían de ser objetos reconocibles y hasta cierto punto comunes, aunque reservados, como desde sus inicios, a los privilegiados. ¿Pudo nuestro soldado persa haber visto su rostro reflejado en una placa de bronce antes de la funesta batalla de Issos? ¿O fue tan solo un instante antes de morir cuando se reconoció en aquella imagen especular devuelta por un escudo que no fue capaz de protegerlo? Como a tantas preguntas planteadas por los cuadros que pueblan estas páginas, no existe una respuesta única, lo cual no debe ser visto como un defecto o una carencia, sino todo lo contrario: no en vano dijo Luis Buñuel que «el misterio es el elemento clave en toda obra de arte».

Esta no es la única incógnita que esconden estos miles de teselas, pues tampoco hay una respuesta unívoca al enigma acerca de la autoría de la obra. La extraordinaria calidad de la pieza ha provocado que, desde su descubrimiento, haya sido considerada como una copia en mosaico de una pintura helenística previa y no tanto el trabajo de un grupo de artesanos romanos. A partir de aquí surgen los problemas, ya que durante casi dos siglos se han barajado varias opciones sin que a día de hoy haya pruebas fiables para decantarse por ninguna de ellas. La fuente principal para intentar descubrir quién pintó el original griego es la *Historia natural* de Plinio el Viejo. Esta obra fundamental de la literatura romana comenzó a publicarse en el año 77, aunque la muerte de su

autor en una erupción del Vesubio dos años después provocó que fuera su sobrino Plinio el Joven quien culminara esta enorme enciclopedia. Dos son los nombres citados por Plinio que se han relacionado con el mosaico: Arístides de Tebas y, sobre todo, Filoxeno de Eretria, ambos activos en el siglo IV a. C. Del primero se dice que creó una batalla contra los persas en la que aparecían cientos de personajes, mientras que del segundo se afirma que pintó una obra de un combate entre Alejandro y Darío por encargo del rey macedonio Casandro, lo que ha llevado a considerarlo de manera habitual como el autor de aquella fabulosa pintura. Hasta aquí la historia oficial, la que puede encontrarse en casi todos los libros, artículos y páginas web; a partir de este punto una posibilidad no tan conocida pero quizás igualmente posible.

Durante los últimos años va tomando fuerza una explicación alternativa. Según esta hipótesis, la pintura original a partir de la cual se realizó el mosaico no habría sido obra de un hombre, sino de una mujer, Helena de Egipto. Esta artista no fue la única pintora de la Antigüedad, pero sí una de las más desconocidas hasta hace poco tiempo, pues su nombre no aparece citado por Plinio como sí lo hacen los de otras mujeres como Timarete, Irene, Calypso o Aristarete. Hija del egipcio Timón, Helena desarrolló su carrera en los años posteriores a la vida de Alejandro Magno, por lo que los hechos narrados en la pintura no le eran ni lejanos ni ajenos. Ahora bien, ¿por qué conocemos a Helena de Egipto y qué hace que podamos relacionarla con este mosaico? Para resolver estas cuestiones debemos acudir a Focio, escritor bizantino del siglo IX, patriarca de Constantinopla e incluso santo de la Iglesia ortodoxa gracias a su papel como evangelizador de los pueblos eslavos. Además de su labor religiosa, Focio fue el escritor más importante de su tiempo, y entre su producción literaria destaca su *Biblioteca* o *Myriobiblion*, «Diez mil libros», una especie de reseña de todos y cada uno de los libros que había leído durante su vida. Ahí comenta la obra *Nueva historia* de un autor del siglo I de nombre Ptolomeo Queno, en cuyas páginas aparece la única mención conocida a Helena de Egipto. Lo más interesante es que este Ptolomeo comenta que Helena pintó un cuadro de la batalla de Issos cuya fama fue tal que incluso llegó a ser expuesto en el Templo de la Paz de Roma en tiempos del emperador Vespasiano. ¿Pudo ser esta pintura la que sirvió de modelo para el mosaico pompeyano? No hay nada que

permita aseverarlo, pero tampoco existe ninguna prueba definitiva de que fuera Filoxeno de Eretria quien creó la pintura original, lo que deja la puerta abierta a que futuras investigaciones y descubrimientos diluciden la autoría de esta imagen sin parangón.

En *Las metamorfosis* de Ovidio se narra la historia de otro personaje que, al igual que el joven soldado persa del mosaico, muere justo después de contemplar su rostro reflejado. Narciso, hijo del dios Cefiso y de la ninfa Liríope, desde muy joven es conocido por su extraordinaria belleza. Mortales, ninfas y diosas quedan prendadas de la apariencia del muchacho, pero él las rechaza a todas sin distinción hasta que un día se cruza en el bosque con la ninfa Eco. Esta deidad de las montañas había sido castigada a no poder comenzar ninguna conversación y a tan solo repetir las últimas sílabas de las palabras que otros pronunciaran, por lo que al acercarse a Narciso y este preguntar «¿Quién está ahí?», ella tan solo pudo decir «Ahí, ahí…». Cuando la enamorada Eco sale de su escondite y se abalanza sobre Narciso, él la rechaza con brusquedad, tras lo cual la ninfa queda desolada, se refugia en las grutas y va consumiéndose hasta que ya no queda de ella nada más que su voz resonante y repetitiva. Ante la desgracia de Eco, otras ninfas deciden pedir ayuda a Némesis, diosa de la venganza, quien castiga a Narciso a enamorarse con locura de sí mismo, lo que acaba por convertirse en una aterradora maldición. Tanto es así que el día en que el joven se acerca a beber a un arroyo queda prendado de su propio rostro y cae preso de un terrible dilema: no puede tocar el agua pues destruiría el reflejo, pero tampoco puede alejarse de esa imagen que le atrae de manera seductora a la par que dañina. Al final Narciso muere y de su sangre brota una flor del mismo nombre, símbolo desde entonces de la vanidad y del excesivo amor a uno mismo, aunque también de renacimiento vital, ya que los narcisos florecen a finales del invierno como auténticos heraldos de la cercana regeneración primaveral.

No sabemos si del cuerpo del muchacho persa acabó naciendo una flor, pero lo que es seguro es que el espejo sirvió en ambos casos como umbral entre dos mundos, como puerta entre dos realidades, como paso de la vida a la muerte. Ya fuera a través de

un escudo metálico o de una superficie acuosa, tanto el joven soldado como Narciso abandonaron este mundo para vivir eternamente, uno entre las teselas de un mosaico y otro entre las leyendas y las historias de la mitología. Por desgracia, la identidad del primero cayó en el olvido de la misma manera que Helena de Egipto fue quizás sustituida en la historia del arte por un hombre. Sirvan estas líneas como humilde homenaje para todos los soldados que han muerto y morirán en guerras que no comenzaron y a quienes nadie recuerda. Y, sobre todo, para la pintora griega y sus compañeras, cuyos nombres también se perdieron entre las brumas del tiempo y que poco a poco vuelven a resonar con un eco por desgracia todavía lejano.

LA LLAVE DE LOS CAMPOS,
René Magritte, 1936

Cuenta atrás

«Si ignoras el nombre de las cosas, desaparece también lo que sabes de ellas».

LINNEO

«Hay algo infinitamente reparador en el reiterado ritmo de la naturaleza, la garantía de que el amanecer llega tras la noche, y la primavera tras el invierno».

RACHEL CARSON

La historia de la pintura está llena de obras que conocemos por nombres que no son los originales. Al señor de Orgaz casi siempre se le asciende al rango de conde en el lienzo que el Greco pintó de su milagroso entierro, y *Arreglo en gris y negro n.º 1* de Whistler es citado como *La madre del artista*. Uno de los ejemplos más célebres es el de un pequeño óleo de Dalí por mucha gente conocido como *Los relojes blandos*, pese a que el título original sea *La persistencia de la memoria*, y unos años antes Marcel Duchamp había revolucionado el arte contemporáneo con su escultura *Fountain*, más popular bajo el nombre de *Urinario*. Aunque durante siglos las obras de arte no recibieran un título como tal, es un elemento imprescindible para muchas de ellas. Es obvio que en algunos géneros como el paisaje o la naturaleza muerta puede no ser tan definitorio o esencial, pero en casos como los de las imágenes mitológicas, religiosas o de historia, identificar de manera correcta la escena y a los personajes es clave. Desde otro punto de vista, cierto tipo de pintura contemporánea también necesita de un título que cierre y complete la pieza. Movimientos como el dadaísmo, el surrealismo o muchas de las variedades de lo que denominamos arte conceptual prestan gran atención al nombre de las piezas: de ese modo, el título es el elemento que dota de significado, culmina y nos permite profundizar en la comprensión de cada propuesta artística.

Pese a todo, no deberíamos entender estas alteraciones como algo negativo. Al fin y al cabo, denotan que estas obras han alcanzado un estatus de reconocimiento tan alto que son identificables por cualquiera de nosotros incluso aunque no utilicemos su nombre real, como también ocurre con algunos

artistas, cantantes y celebridades. Así, en la Roma de comienzos del siglo XVI podían identificar qué pintor era *Il Divino*, tal y como ahora casi todos sabemos qué cantantes son The Boss o la Faraona, y no nos cuesta reconocer a los personajes históricos que se esconden tras los apodos Rey Sol, el Che o la Dama de Hierro. Da la sensación de que donde esté un buen apodo, que se quite el nombre real.

En un libro sobre metapintura no podía faltar Magritte, paradigmático también en lo que se refiere a los cambios de título. Su serie de cuadros *La traición de las imágenes* es universalmente reconocida como *Esto no es una pipa*, por la frase escrita en su parte inferior, y en este y otros lienzos reflexiona sobre la naturaleza de la pintura y sus misterios y paradojas como muy pocos otros artistas hicieron antes y después de él. De hecho, al preparar este texto lo complicado fue elegir qué cuadro suyo formaría parte del índice, tantas son las posibilidades que ofrece su trayectoria. Los óleos de otra serie como es *La condición humana* estuvieron a punto de entrar en el listado definitivo, pero al final se impuso *La llave de los campos*, obra en la que Magritte fusiona numerosos elementos simbólicos.

Con su aparente sencillez y no excesivo tamaño, el lienzo fue uno de los hitos de la exposición «La máquina Magritte», la cual tuvo lugar en el Museo Thyssen de Madrid entre septiembre de 2021 y enero de 2022. Englobado dentro de la sección de la muestra titulada «Cuadro y ventana», compartía espacio con otras obras que especulan sobre las especiales relaciones entre representación y realidad. Colgado junto a una pieza fundamental de su trayectoria como *Los paseos de Euclides*, en ambos casos vemos cómo una ventana se erige como la protagonista principal. En *La llave de los campos* no aparecen caballetes y pinturas como en otros cuadros, aunque sí unos fragmentos rotos de cristal en los que, de manera sorprendente, permanece inalterada la imagen del paisaje que se intuye al fondo. Poco más, si exceptuamos unas cortinas rojas que enmarcan la vista y apenas la insinuación de una porción de suelo sobre el que se desparraman los trozos de vidrio.

Pero hay mucho más. En sus mejores creaciones Magritte logra materializar una de sus frases más citadas, aquella en la que

afirmaba que su objetivo era «mostrar lo desconocido a través de objetos conocidos». De ese modo, en lienzos como este se consigue un altísimo nivel de magnetismo visual mediante el empleo de unos pocos elementos en apariencia muy sencillos: una pipa y cinco palabras en su obra más conocida; en otras un hombre, un sombrero y una manzana; en esta unas cortinas, una ventana rota y el paisaje impasible del fondo. No es en la acumulación de objetos y personajes donde reside el misterio de Magritte, sino en la combinación de unos pocos ingredientes de manera sabia y original para lograr imágenes paradójicas que actúan sobre nuestra mente como una especie de droga de la que no podemos prescindir.

El gusto por las composiciones sorprendentes y de técnica en teoría sencilla quizás le vino a Magritte de la etapa en la que trabajó como dibujante comercial. Pese a que desde los doce años recibió clases de pintura y a los veintidós ya conocía a diversos grupos de vanguardia, no fue hasta su traslado a París en 1923 cuando comenzó a tomar contacto directo con movimientos claves para su carrera como el dadaísmo y, sobre todo, el surrealismo. No obstante, durante aquellos años centrales de la década de los veinte no pudo dedicarse a tiempo completo a la pintura y tuvo que compaginar su actividad artística con tareas que hoy definiríamos como de diseñador gráfico. Así llevó a cabo ilustraciones para revistas, portadas de discos y carteles, todos ellos resueltos con un estilo directo, alejado de cualquier virtuosismo y en apariencia banal, pero que ya dejaban entrever, incluso en unas obras comerciales por encargo, al pintor en el que estaba a punto de convertirse. Un artista cuyas mejores realizaciones serán verdaderas máquinas de generar preguntas y plantear enigmas, lo que nos lleva a pensar si habrá escondido algún interrogante en *La llave de los campos*.

La creación del concepto de cuadro-ventana se sitúa por lo general en el Renacimiento italiano y se relaciona con la invención de la perspectiva cónica por parte del arquitecto Filippo Brunelleschi. Sin embargo, los antiguos romanos también recrearon aberturas en los muros de sus habitaciones por las que la vista podía perderse, y uno de los mejores lugares para ver este tipo de pintura se halla en el

mismísimo centro de Roma.

Los alrededores de las estaciones ferroviarias son muchas veces lugares algo degradados y suelen quedar lejos de los monumentos más conocidos y de las calles elegantes. La zona romana de Termini no es la más apreciada de la capital italiana. Aun así, a apenas dos minutos a pie de las vías del tren se levanta el Palazzo Massimo alle Terme, una de las cuatro sedes del Museo Nazionale Romano, remodelada hace no demasiado para convertirla en uno de los mejores museos de toda la ciudad y, de manera sorprendente, también de los menos visitados. Su apabullante colección de esculturas llena la planta baja, y al ascender a los pisos superiores comienzan a descubrirse obras maestras de la pintura mural romana. Muchos de los escasos visitantes acuden con el objetivo de dejarse acariciar por la brisa que parece moverse entre las deliciosas pinturas del jardín de la Casa de Livia, pero los mejores antecedentes de cuadros-ventana son los encontrados a finales del XIX en el barrio romano del Trastevere: al realizar las obras para el actual Lungotevere, el paseo a orillas del río, se hallaron los restos de una enorme residencia. Trasladadas hoy a varios espacios de la segunda planta del museo, entrar en estas salas y contemplar aquellas pinturas es equivalente a viajar en el tiempo hasta la época del emperador Augusto. Ante nosotros se despliegan muros cubiertos de intensa pintura roja y negra, repletos de detalles decorativos y, lo más importante, auténticos cuadros fingidos en los que podemos reconocer escenas cotidianas, paisajes costeros y personajes mitológicos. Hace dos mil años y siguiendo las ideas del arte griego los romanos ya se empeñaban en intentar reproducir la realidad en pinturas lo más miméticas posible y, con algunos paréntesis más o menos prolongados, ese ha sido el fin último de la pintura hasta hace poco más de un siglo.

Todo eso cambió con las vanguardias de comienzos del XX. Futuristas italianos, furiosos expresionistas alemanes, cubistas como Picasso y Braque, dadaístas apátridas, suprematistas rusos como Malévich o surrealistas de todo tipo, nación y condición intentaron en muchas ocasiones y por casi cualquier medio romper esa relación milenaria entre la pintura y el mundo que nos rodea. Aparecieron el *collage*, los *ready-mades* y el arte abstracto, y la idea tradicional del cuadro como ventana a través de la cual explorar el mundo sensible fue quedando arrinconada. Ahora bien, ¿triunfaron los

vanguardistas con su proyecto metafóricamente destructivo?

La expresión *La Clef des champs*, título original de esta obra en francés, hace referencia a huir de una situación opresiva y alcanzar la libertad. Las vanguardias quisieron liberarse de la obligación de imitar de manera fiel la realidad, lo que podría quedar patente gracias a la ruptura simbólica del cristal de la ventana del lienzo: quebrando el vidrio alegórico a través del cual hemos visto el mundo representado en tantas y tantas pinturas, quebraríamos también la relación entre la realidad y su imagen. Hasta aquí todo correcto. El problema es que Magritte nos presenta una imagen paradójica que no concuerda con esta explicación en apariencia coherente. El cristal se ha roto, sí, pero dos fenómenos nos inquietan: los fragmentos caídos siguen *reflejando* la escena que hasta un momento cubrían y, lo que es todavía más turbador, el paisaje permanece intacto e inalterable. ¿Quiere Magritte decirnos que la naturaleza acabaría por prevalecer y perdurar pese a los ataques simbólicos que había sufrido por parte de otros vanguardistas? El propio pintor belga dijo que «uno no puede hablar acerca del misterio, sino que debe ser cautivado por él». Esta pintura no solo nos cautiva de manera extraordinaria, sino que también nos habla, si bien es posible que hayamos perdido el código para descifrar lo que quiere decirnos.

Mientras escribo estas líneas en octubre de 2022, los activistas medioambientales han comenzado a arremeter contra cuadros conservados en los museos más visitados del mundo: han lanzado sopa de tomate a *Los girasoles* de Van Gogh y puré de patatas a *Los almiares* de Monet, y han encolado sus manos y cabezas a los marcos de *Las majas* de Goya o *La joven de la perla* de Vermeer. Se trata de iniciativas destinadas a alertar sobre la emergencia climática impulsadas por plataformas que han decidido utilizar el mundo del arte como amplificador mediático de sus protestas. El debate está siendo intenso: una mayoría se opone a este tipo de actos en contra del patrimonio, si bien es cierto que las obras no han sufrido daños de relevancia, pero otra parte de la sociedad empatiza con la actitud de jóvenes que ven cómo su futuro es hipotecado por los desmanes del pasado y el presente. El núcleo del

dilema vuelve a ser si el fin justifica los medios, pues no creo que quede casi nadie que pueda negar que nos dirigimos hacia un futuro muy oscuro en lo que al clima se refiere.

El título con el que nos referimos a un cuadro o el apodo que usamos para una persona no son en definitiva tan importantes, pero en situaciones dramáticas como la de la emergencia climática, cómo denominamos y nombramos la realidad es fundamental. Es común escuchar que estamos destrozando el planeta, pero tal cosa no es cierta: la Tierra ha sobrevivido a impactos de asteroides, extinciones masivas o al movimiento de continentes enteros, y tan solo el Sol será capaz de hacer la vida imposible varios miles de millones de años antes de engullir el planeta por completo. Lo que está en peligro no es la naturaleza en sí o nuestra supervivencia como especie, pero sí la de la civilización tal y como la conocemos.

Podemos romper la ventana pictórica, que el paisaje seguirá su curso indiferente; destruiremos el modo de vida que hemos conseguido después de decenas de miles de años de evolución cultural y tecnológica, pero la naturaleza como conjunto continuará su rumbo alrededor del Sol de manera imperturbable. Es cierto que como especie también nos hemos adaptado a lo largo del tiempo, pero a cambios mucho más lentos. La pregunta es si seremos capaces de amoldarnos a la metamorfosis que se presenta ante nosotros y de la cual somos los únicos responsables. Porque lo que es seguro es que tanto el cristal de la ventana como nuestra civilización serán imposibles de reparar si los destrozamos definitivamente.

TIMES SQUARE,
Richard Estes, 2004

Refracciones, reflejos y reiteraciones

«La forma de una ciudad cambia, por desgracia, más deprisa que el corazón de un mortal».

CHARLES BAUDELAIRE

«Nueva York, ciudad de prosa y fantasía, del automatismo capitalista, sus calles un triunfo del cubismo».

LEÓN TROTSKI

Al abrir los ojos y mirar por la ventana una luz irreal inundaba el interior de la habitación. El reloj digital de la mesita marcaba las 4:30 de la madrugada, pero el *jet lag* acumulado tras ocho horas de vuelo amenazaba con no permitirme conciliar el sueño de nuevo. Me levanté, me vestí y salí del apartamento con la intención de comprobar si era cierto que Nueva York es «la ciudad que nunca duerme». Ya en el exterior tuve que abrigarme, pues la brisa que me envolvía se había cargado de humedad al cruzar el río Hudson. Con las luces de Nueva Jersey a mi espalda crucé la Novena Avenida y enfilé la calle Treinta y Seis Este. Todavía era noche cerrada, pero un ligero resplandor de color amatista comenzaba a pintar el cielo frente a mí. Compré un capuchino para llevar en una cafetería abierta las veinticuatro horas y continué caminando hasta llegar a la Séptima Avenida. Allí giré a la izquierda y me dirigí hacia el norte, desde donde un lejano fulgor atrapó mi atención y me atrajo como las bombillas a los insectos nocturnos. Al entrar en lo que se conoce como Times Square la luz de cientos de pantallas me bañó y me sumergió en un ambiente futurista que me transportó a escenas de películas como *Blade Runner* o a la Gotham City de *Batman*. Durante un tiempo indeterminado estuve hipnotizado por aquellas imágenes y sus parpadeos, aquellos rótulos comerciales y sus deslumbrantes colores. Poco a poco el cielo fue coloreándose de un tono azul intenso y la amatista dejó paso al zafiro, justo en ese instante mágico en el que las luces artificiales que han dominado la noche se entremezclan con las naturales que reinarán en el nuevo día. En ese momento todo se llenó de reflejos. Los cristales de los escaparates dejaron de ser transparentes para mostrar tanto su interior como la ciudad que reverberaba a su alrededor, las pantallas se convirtieron en espejos en los que se recortaba el perfil

de las nubes y los charcos del suelo contribuyeron a aquel festival reflectante. Por desgracia la maravilla no duró demasiado, aunque su recuerdo aún me asalta más de diez años después en alguna de esas noches en las que las manecillas del reloj parecen no querer avanzar.

La Real Academia de la Lengua Española define *prejuicio* como una «opinión previa y tenaz, por lo general desfavorable, sobre algo que no se conoce bien». Están presentes en todos nosotros y creer que no los tenemos es, probablemente, el más peligroso de todos ellos. Como es lógico, también yo los tenía respecto a Nueva York. Enamorado como siempre he estado de la historia y los monumentos, creía que la ciudad no ofrecería nada que me atrajera más allá de los muchos museos que concentran buena parte del arte universal. Estaba equivocado. Desde el primer paseo percibí que visitar Nueva York a comienzos del siglo XXI debía de ser similar a lo que cualquier viajero sentiría al conocer la Roma imperial: la convicción de estar en la verdadera capital del mundo. La amplitud de las bóvedas de la estación Grand Central Terminal me trajo a la mente la gigantesca cúpula del Panteón; la escala sobrehumana de los rascacielos hizo que me sintiera tan minúsculo como entre las ruinas de las Termas de Caracalla; y rodeado del bullicio multicultural de la Quinta Avenida noté algo que debía de ser parecido a pasear entre las columnas del Foro Romano hace dos mil años. Y, además, aquella madrugada de abril en Times Square me sentí transportado al interior de los cuadros de uno de mis pintores favoritos; un artista infravalorado durante buena parte de su carrera y todavía mal comprendido; unos lienzos rebosantes de reflejos entre los que, si uno se fija con atención, puede encontrar la firma de Richard Estes.

Descubrí a este pintor estadounidense hace ya mucho tiempo. Hasta cerca de la treintena intenté de manera infructuosa dedicarme al mundo del arte como dibujante de escenas hiperrealistas, lo que por fuerza me llevó a conocer la obra de autores como Antonio López, Chuck Close o el propio Estes. Si del primero me fascinaban sus vistas de Madrid o unos asombrosos dibujos de ventanas y del segundo sus enormes retratos, de Estes me cautivaban sus paisajes

urbanos de luminosos colores y nítidos contornos. Tuve que esperar hasta 2007 para poder ver una gran exposición suya: la celebrada en el Museo Thyssen de Madrid con casi cuarenta obras y que por entonces era la primera muestra individual dedicada al artista en un museo europeo. El impacto fue profundo y duradero. Si bien ya había tenido la ocasión de admirar los pocos cuadros conservados en el propio Thyssen, estar rodeado por todos aquellos lienzos cambió de manera radical mi opinión sobre el pintor, además de permitirme descubrir varias obras maestras como esta *Times Square*.

Pintada al óleo sobre un lienzo de no excesivo tamaño, dos terceras partes de la obra están dominadas por un enorme cristal sobre el que se reflejan multitud de motivos y elementos: varios taxis neoyorquinos pintados de vibrante amarillo; decenas de rótulos invertidos por efecto de la reflexión y viandantes solitarios que se dirigen hacia todas las direcciones sin entablar ningún tipo de relación entre sí; un semáforo; el rostro de Prince anunciando su disco *Musicology*, publicado el 8 de febrero del 2004; la parte delantera de un autobús urbano; apenas un minúsculo fragmento de cielo. Los reflejos se superponen unos a otros, se solapan y transparentan, algunos dialogan entre sí mientras que otros tan solo se suman a esta aparente cacofonía visual. Toda la escena está pintada con absoluta escrupulosidad: cada contorno, cada detalle y cada letra están trazados con una nitidez sobrehumana, pues, aunque muchos pensemos que los cuadros de Estes son absolutamente realistas, nuestra visión no funciona así. Nuestros ojos están diseñados para moverse de manera constante sin posarse demasiado tiempo en ningún lugar concreto y, además, nuestro campo visual nunca se halla totalmente enfocado como en *Times Square*. De hecho, para conseguir estas composiciones en realidad irreales, Estes se acerca de manera sorprendente a una de las vanguardias artísticas más revolucionarias de comienzos del siglo pasado: el cubismo.

A partir del año 1909, dos pintores decidieron socavar los cimientos de la pintura occidental. El español Pablo Picasso y el francés Georges Braque contaban veintiocho y veintisiete años respectivamente, vivían en el barrio parisino de Montmartre y

trabajaban codo con codo en el Bateau-Lavoir, un lugar angosto, sucio y mal ventilado desde el que, paradójicamente, el arte de principios del siglo XX se vería iluminado con una nueva manera de entender la pintura. Ambos consideraban que el manantial del arte europeo estaba agotándose. La herencia de los maestros antiguos había sido reinterpretada de todas las formas posibles, por lo que se hacía necesaria una revolución. Para ello combinaron referentes de todas las culturas del mundo y de todos los periodos del pasado. Sin complejos. Arte egipcio e íbero, máscaras africanas de miradas alucinadas, misteriosas estatuillas polinésicas, pintura medieval de desproporcionadas proporciones y saturados colores y también la obra de algunos de los artistas más originales de finales del XIX e inicios del XX como Seurat, Gauguin y, sobre todo, Cézanne. Sin embargo, el verdadero cataclismo provocado por el cubismo no fue esta amalgama de inspiraciones, sino otro mucho más complejo: proponer una manera diferente de plasmar el mundo, concebir un nuevo sistema de representación, inventar un modo novedoso de mirar a nuestro alrededor.

Desde comienzos del Renacimiento toda la pintura europea había estado dominada por un elemento básico: la perspectiva. Mediante esta herramienta, la tridimensionalidad y profundidad del mundo podían ser representadas en una superficie bidimensional y plana. Así están pintadas *La escuela de Atenas* de Rafael, *La rendición de Breda* de Velázquez, *Los fusilamientos del tres de mayo* de Goya o los lienzos de Delacroix, Courbet o cualquiera de los impresionistas. Con pequeñas variaciones y mínimos cambios, la pintura europea había utilizado la perspectiva como sostén visual durante alrededor de quinientos años, pero aquellos dos artistas estaban dispuestos a acabar con ella.

Para conseguirlo cuestionaron uno de los preceptos básicos del sistema perspectivo: el punto de vista único. Si paseamos por una pinacoteca clásica como el Prado, el Louvre o el Kunst de Viena, la práctica totalidad de los cuadros que encontraremos estarán pintados a partir de un único punto de vista fijo, que por lo general coincide con el del pintor al crearlos y el nuestro al contemplarlos. Picasso y Braque decidieron incluir varios puntos de vista en cada cuadro, algo que ya existía en el arte egipcio y en bastante pintura medieval, pero que nadie había osado hacer de la manera que ellos propusieron.

Para explicar el cubismo en mis clases me gusta utilizar una metáfora que, si bien no capta todas las sutilezas de esta vanguardia, creo que es muy útil para transmitir lo radical de la propuesta. Imaginemos que toda pintura es un espejo. Por tanto, todo cuadro lo que haría sería reflejar la realidad, aunque es obvio que puede haber muchos tipos de reflejos: los hay que nos ofrecerían una imagen casi idéntica a la de nuestros ojos, y otros la deformarían o enturbiarían o modificarían los colores, pero ese espejo siempre nos daría un único punto de vista. Ahora, rompámoslo. Golpeémoslo con un martillo imaginario hasta partirlo en dos. Cada porción nos dará un punto de vista diferente, aunque la imagen seguirá siendo reconocible. Golpeemos de nuevo. Tres, cinco, ocho, trece veces. Los impactos romperán el espejo en fragmentos que nos proporcionarán distintos enfoques de la realidad, más irreconocibles a mayor número de martillazos. Algo parecido hicieron Picasso y Braque en la etapa conocida como cubismo analítico: fueron incluyendo cada vez más puntos de vista hasta casi destrozar el espejo, hasta casi impedir que pudiéramos reconocer lo pintado.

Aunque el cubismo analítico y un lienzo de Richard Estes puedan parecer algo totalmente diferente, ambos tienen más en común de lo que pensamos. Pese a que frente a una obra como *Times Square* muchos creamos estar ante la copia casi exacta de una fotografía, la realidad es muy distinta. Richard Estes ha comentado en varias ocasiones su método de trabajo, el cual posee reminiscencias del de Picasso y Braque. A comienzos de su carrera, el estadounidense realizaba sus lienzos a partir de una única diapositiva que le servía de esquema, pero a mediados de los años setenta su *modus operandi* cambió y se complicó en grado sumo. A medida que empezó a abordar paisajes neoyorquinos cada vez más complejos, sintió la necesidad de recurrir a un número también cada vez más alto de fotografías. En sus propias palabras, empleaba los domingos para tomar estas vistas: durante los días laborales el tráfico de la ciudad era demasiado intenso, por lo que reservaba el final de la semana para salir a la calle, pasear, encontrar un lugar idóneo y plantar su trípode y su cámara. Desde allí comenzaba a hacer fotos. No una ni

dos, sino muchas. Muchísimas. Hasta setenta y cinco fotografías diferentes para un solo cuadro, las cuales, más tarde, combinaba en una única imagen. Una pintura en la que se funden puntos de fuga diferentes, perspectivas en apariencia incoherentes y, por último, un elemento que desde siempre le ha fascinado y que enriquece todavía más sus lienzos: los reflejos.

Al igual que muchos otros artistas de su tiempo Estes se sintió atraído por las brillantes y reflectantes superficies de su época. Repletas de metales cromados, plásticos de deslumbrante piel y radiantes espejos, las ciudades modernas son una fiesta de reverberaciones visuales. Al incluir escaparates, capós y carrocerías de automóviles y autobuses o un inmenso cristal como en *Times Square*, las obras del estadounidense alcanzan un nivel de complejidad casi único. En definitiva, Richard Estes no rompe metafóricamente el espejo como hicieron los cubistas, sino que superpone multitud de reflejos para lograr imágenes que, como las de Picasso y Braque, nos abruman con un exceso de información al tiempo que nos hipnotizan con su riqueza y exuberancia visual.

En 1970 el biopsicólogo estadounidense Gordon G. Gallup Jr. se basó en anotaciones de Charles Darwin un siglo anteriores para desarrollar el MSR Test o Mirror Self Recognition Test. Mediante esta controvertida prueba se pretende determinar qué especies animales son capaces de reconocerse en su reflejo, lo cual podría indicar una elevada autoconsciencia al identificar la imagen ofrecida como la suya propia. Para llevar a cabo este experimento se coloca una marca en el cuerpo del animal, la cual puede ser una mancha de pintura, una pegatina o cualquier otra señal no olorosa. A continuación se expone al animal a su reflejo y se analiza su reacción. La inmensa mayoría no presenta ningún comportamiento destacable, pero en las últimas décadas se están encontrando cada vez más especies que sí demuestran un cambio de actitud: algunas se mueven para poder ver mejor la marca, otras prestan mucha atención a dicha zona e incluso unas pocas llegan a tocarse la señal o a arrancársela. Se piensa que un bebé humano es capaz de pasar esta prueba entre los dos y los tres años de edad, aunque se ha demostrado que niños de zonas aisladas tienen muchas dificultades

para superarla, lo que indicaría la importancia de factores culturales. Durante siglos se creyó que tan solo el *Homo sapiens* poseía un nivel cognitivo lo suficientemente alto como para reconocerse en su reflejo, pero, de nuevo, estábamos equivocados. Si en realidad este test puede indicar autoconsciencia, algo en lo que por otro lado los investigadores no se ponen de acuerdo, no somos los únicos habitantes del planeta que gozan de esta capacidad. Parece ser que los elefantes asiáticos, los delfines y algunos de los grandes simios se reconocen en sus reflejos y, como caso excepcional, varias urracas lograron pasar la prueba en 2008. En apariencia no somos tan especiales como siempre hemos creído, aunque sí es verdad que nadie más que nosotros es capaz no solo de fabricar espejos, sino también de pintar imágenes de esos reflejos en un juego de repeticiones que quizás llegaría a marear a los delfines o los elefantes.

Ante lienzos como *Times Square*, un gorila o un chimpancé no serían los únicos en sentirse aturdidos. Además, el mundo ha evolucionado de manera vertiginosa desde que esta obra fue pintada en 2004. Al ambiente de una gran ciudad como Nueva York se han venido a sumar un sinfín de estímulos que compiten por captar nuestra atención: pantallas digitales, teléfonos móviles repletos de fotografías y vídeos, aplicaciones con filtros que modifican y embellecen nuestra apariencia, metaversos y realidades virtuales. La multiplicación de puntos de vista y la proliferación de diferentes superficies en las que reflejarnos podrían provocar la desaparición de nuestra identidad, diluida entre un maremágnum de impulsos visuales imposibles de procesar. Al igual que en el cuadro de Estes, donde el pintor está ausente de los cientos de reflejos representados, nosotros mismos podríamos llegar a perdernos entre la selva de imágenes que nos rodea. Si llegáramos al punto de no encontrarnos ni reconocernos en los espejos, podríamos afirmar que habríamos descendido a un nivel inferior al de las urracas. Con todo el respeto para las urracas.

THE MUSCLEMAN Y GIRL AT THE MIRROR,
Norman Rockwell, 1941 y 1954

La amenaza latente en los espejos

NORMAN ROCKWELL

«El *like* es el amén digital».

BYUNG-CHUL HAN

Los banquetes de boda son momentos peligrosos. Al habitual exceso de alcohol pueden sumarse antiguas rencillas entre las familias de los novios, por lo que es mejor no tentar a la suerte y no invitar a parientes problemáticos. Así ocurrió en la boda entre el rey griego Peleo y la ninfa Tetis, pues Zeus decidió dejar fuera de la celebración a Eris, diosa de la discordia. Por desgracia, Eris no aceptó de buen grado el rechazo y para vengarse lanzó una manzana de oro sobre la mesa principal. El problema fue que la fruta llevaba escrito un mensaje destinado a generar unos problemas cuyas consecuencias ninguna de las divinidades presentes fue capaz de intuir. «Para la más bella», podía leerse en la piel dorada de la manzana, pero ¿quién era la más bella entre las presentes? ¿Cuál de ellas podía reclamar el premio? Después de unos minutos quedó claro que había tres diosas que no estaban dispuestas a dar su brazo a torcer: Hera, Atenea y Afrodita. Ninguna aceptaba que cualquier otra fuera coronada como la más hermosa, por lo que Zeus, ante el desorden y el caos generado, decidió buscar un juez en teoría imparcial que pudiera acabar con la disputa. Tras reflexionar durante unos instantes, Zeus eligió al joven mortal Paris, uno de los hijos del rey de Troya, que había vivido durante años alejado de la civilización y que, por ello, podría emitir un juicio en principio más ecuánime y neutral. Cuando Paris se presentó ante las tres arrogantes y presumidas diosas, cada una le garantizó regalos y presentes extraordinarios: Hera le ofreció el poder, Atenea la sabiduría y Afrodita el amor, y Paris se decantó por esta última, quien en contrapartida le prometió a Helena de Esparta, la mujer más bella del mundo. Poco tiempo después el joven raptó a la princesa y se la llevó a su hogar, no sabemos si conocedor del infierno que estaba a punto de desatar a su alrededor.

De cómo el padre y el tío de Helena convencieron a decenas de héroes griegos para que los ayudaran a viajar a Troya, tomar la ciudad y recuperar a la muchacha se han escrito miles de versos y páginas, por lo que aquí no añadiremos nada más. Tan solo recordar que no solo los banquetes de boda esconden riesgos: dejarse llevar por la arrogancia también puede ser peligroso, incluso aunque uno sea una divinidad olímpica que se cree por encima del bien y del mal.

La historia del juicio de Paris y de la posterior guerra de Troya es uno de los primeros relatos en los que se ponen de manifiesto los peligros de una excesiva vanidad, y no hay objeto que mejor represente ese amor desmedido y dañino por uno mismo que los espejos. Mirándose en uno de ellos encontramos a la personificación de la soberbia en la *Mesa de los pecados capitales* del Bosco y a la de la vanagloria en la *Alegoría del buen y el mal gobierno* de Ambrogio Lorenzetti; de la misma manera se contemplan en sendos espejos las Venus de Tiziano, Rubens y Velázquez, y en la superficie de un estanque se reflejan la diosa del amor y sus acompañantes en *El estanque de Venus* de Edward Burne-Jones, lienzo prerrafaelista conservado en el fabuloso Museo Calouste Gulbenkian de Lisboa.

Y también se miran en grandes espejos los personajes de estos dos cuadros del pintor estadounidense Norman Rockwell: de manera decidida y orgullosa el niño de *The Muscleman*, y con un ademán mucho más taciturno y afligido la joven de *Girl at the mirror*. El primero nos demuestra que la vanidad no es en exclusiva femenina, pese a que la práctica totalidad de imágenes que se refieren a ella estén protagonizadas por mujeres, si exceptuamos las relacionadas con el mito de Narciso, el arrogante y petulante por antonomasia. Aquí vemos cómo el pequeño y moderno Narciso de Rockwell hace gala de unos incipientes músculos ante la mirada entre atónita y descreída de su perro, quizás el más cabal de los dos. La fecha de creación de la pintura, en plena Segunda Guerra Mundial y poco antes de que Estados Unidos recibiera el ataque sorpresa en Pearl Harbor y entrara en el conflicto, podría explicar el simbolismo inherente a la pintura: de igual modo que el muchacho se da ánimos para una hipotética pelea con algún compañero de

clase, el país se prepara para participar en la mayor confrontación bélica de la historia.

La joven de *Girl at the mirror* tiene una actitud radicalmente distinta. Sentada en un taburete, nada aparenta estar en su lugar: el espejo se apoya en una silla en mitad de una habitación oscura, a sus pies vemos un pintalabios que chirría en una escena infantil y, junto al espejo, una muñeca abandonada da la espalda a la niña y a su reflejo. Sobre las rodillas, la chica sujeta una revista en la que podemos ver el rostro de la actriz Jane Russell, quien un año antes había protagonizado junto a Marilyn Monroe el musical *Los caballeros las prefieren rubias*. La atmósfera de la pintura es melancólica y triste. El gesto de la niña nos inquieta, pues creemos entender alguno de los pensamientos que aturden su mente todavía inmadura: ¿será alguna vez tan bella como la actriz de éxito que la mira desde la fotografía de la revista? ¿Cómo será su rostro una vez que haya madurado? ¿Quiere crecer o en realidad preferiría permanecer para siempre en esa infancia que para el poeta alemán Rainer Maria Rilke era nuestra única y verdadera patria?

Lo que es seguro es que esta pintura ha terminado por convertirse en una de las más conocidas de un artista que, durante décadas, fue menospreciado por la crítica de su propio país a pesar de haber contribuido de manera extraordinaria a formar la imagen que muchos de sus compatriotas tenían de sí mismos.

Norman Rockwell nació en Nueva York en 1894 y desde niño tuvo claro que lo que más le entusiasmaba era dibujar y pintar. Estudió en diversas escuelas y academias de su ciudad natal y muy joven comenzó a recibir encargos como ilustrador: a los quince años ya cobró por su primer trabajo y a los veintidós comenzó su colaboración con *The Saturday Evening Post*, la revista que lo haría célebre. Durante los siguientes cuarenta y siete años realizaría más de trescientas pinturas que sirvieron como portadas para otros tantos números de la publicación; de hecho, *Girl at the mirror* fue la imagen de cubierta del número del 6 de marzo de 1954. Con un estilo de gran detalle y precisión, las obras de Rockwell fueron capaces de captar buena parte de los intereses, los deseos y las inquietudes de su tiempo. Sus representaciones del mundo de la

infancia, de las contradicciones de la modernidad que por aquel entonces se desarrollaba o de los nuevos oficios que estaban apareciendo fueron certeras y atinadas y, sobre todo, consiguieron llegar a millones de compatriotas gracias al medio en el que se reproducían: esas portadas hoy en peligro de extinción.

Desde nuestra sociedad actual es difícil comprender el impacto que las revistas ilustradas tuvieron a partir de mediados del siglo XIX. Saciados de impulsos visuales como estamos, resulta complicado llegar a atisbar lo importantes que fueron los caricaturistas, ilustradores y dibujantes que trabajaron en los cientos de magacines que se publicaban por todo el planeta. Si nos trasladamos a los años centrales del XIX podremos ver lo escasas que eran las imágenes: tan solo los ricos poseían pinturas o modernas fotografías, los carteles todavía no habían colonizado los muros de las ciudades, al cine le faltaba medio siglo para nacer, a la televisión uno entero e internet era tan solo imaginable para un visionario como Julio Verne. Para contemplar cuadros había que acudir a alguno de los escasísimos museos públicos o a una de las muy numerosas iglesias, siempre que estas no pertenecieran a alguno de los muchos cultos reformistas que las prohíben, por otro lado muy comunes en los Estados Unidos de Rockwell. Pero, en ese momento, aparecieron las revistas ilustradas. Surgidas gracias a la popularización de nuevas técnicas de reproducción, como la xilografía a la contrafibra y la litografía, y a modernos y económicos procedimientos de impresión, su éxito fue inmediato y arrollador. *La Caricature* y *Le Charivari* en Francia, *Punch* en Gran Bretaña o las publicaciones de la familia Harper en Estados Unidos, de la inicial *Harper's Weekly* a la todavía existente *Harper's Bazaar*, son tan solo unos cuantos ejemplos del universo gráfico y visual que se abrió ante las atónitas miradas de aquellos hombres y mujeres. Las ilustraciones de las primeras publicaciones eran todavía en blanco y negro, pero según fue avanzando el siglo XX el color hizo su aparición, primero en las cubiertas y más tarde en algunas páginas interiores. Cuando en 1916 un joven Norman Rockwell publicó su primera portada en *The Saturday Evening Post*, las revistas eran desde hacía años un auténtico fenómeno de masas y sus tiradas alcanzaban en muchos casos los millones de ejemplares. Aun así, y pese a convertirse durante las siguientes cinco décadas en el más conocido ilustrador de todo el país, jamás consiguió el favor de esa

especie de entelequia que conocemos como crítica cultural.

Rockwell trabajó durante un periodo dominado por el culto a la modernidad: desde el nacimiento de las vanguardias justo antes de la Primera Guerra Mundial hasta finales de los sesenta, el valor máximo dentro del mundo artístico era la originalidad. Picasso, el gran artista moderno por excelencia, se caracterizaba por haber pasado por diversos y variados estilos, siempre a la vanguardia, siempre ansiando el cambio y la novedad, siempre avanzando hacia un horizonte por definición inalcanzable. Pero Rockwell no encajaba en ese molde. Sus pinturas son figurativas, en ocasiones algo idealizantes y en otras más realistas y duras, pero siempre reconocibles; sus temas aluden a la vida cotidiana, a las penurias de las dos guerras mundiales o a las dificultades de sacar una familia adelante; su estilo apenas cambió durante los cerca de sesenta años en los que realizó más de cuatro mil obras, o al menos no cambió tanto como el estereotipo de artista moderno exigía.

Por suerte aquella situación ha cambiado y desde hace unas décadas su figura se ha revalorizado. Con todo, es muy difícil que logre entrar en alguno de los llamados «templos del arte moderno»: a día de hoy la web del Metropolitan Museum de Nueva York apenas registra tres obras del pintor dentro de su colección, ninguna de ellas expuesta, y la del célebre MoMA de la misma ciudad, ninguna en absoluto. Pese a ello, su cotización en las subastas ha crecido, sus pinturas se han convertido en iconos contemporáneos y su estilo incluso ha servido de inspiración para algunas películas de éxito como *Forrest Gump*, dirigida por Robert Zemeckis en 1994 y protagonizada por un Tom Hanks en estado de gracia. Pese a que durante su vida Norman Rockwell fue conocido por su modestia y nunca se refirió a sí mismo como artista, algo que quizás también lastró su trayectoria, los protagonistas de *The Muscleman* y *Girl at the mirror* pueden querer decirnos algo más. Mientras que el niño que se contempla con orgullo podría ser visto como una afirmación del propio pintor y de su arte en un momento cumbre de su carrera —«Aquí estoy yo», parece decirnos—, la melancólica mirada de la chica, pintada trece años después, cuando Rockwell ya tenía sesenta años, lanzaría un mensaje diferente: jamás seré tomado en serio, en ningún momento seré aceptado y nunca se me considerará como un artista adulto y respetable. Por fortuna, nuestra mirada no tiene por qué estar condicionada por aquellas visiones limitadas y podemos

disfrutar de las maravillosas ilustraciones creadas por Norman Rockwell sin el menor atisbo de culpa.

El 21 de diciembre de 1937 el esfuerzo de un equipo de más de setecientas personas daba por fin su fruto: después de miles de horas de trabajo y casi dos millones de dibujos se proyectaba por vez primera *Blancanieves y los siete enanitos*. Al estreno en el Carthay Circle Theater de Los Ángeles acudió lo más selecto de la alta sociedad californiana: Charlie Chaplin, Marlene Dietrich, Cary Grant, Clark Gable o Ginger Rogers asistieron a la proyección del primer largometraje de animación de Disney, y muchos otros se quedaron fuera del evento. A las puertas del cine se agolparon más de veinte mil personas que no pudieron conseguir entrada y las crónicas del evento hablan, quizás con algo de exageración, de personas llorando al ver la película y de un largo aplauso después de cerrarse el telón. Con la excusa del estreno se reunieron un grupo de celebridades que parecían anticipar esa «hoguera de vanidades» que cincuenta años después inmortalizaría el escritor Tom Wolfe en su novela homónima. Y, sin embargo, la más vanidosa de todas las personalidades que aquella noche compartieron la *première* no era ningún actor ni actriz de Hollywood y tampoco el siempre orgulloso Walt Disney, sino la antagonista del personaje principal de la película.

Obsesionada con su belleza, la madrastra de Blancanieves no para de preguntarle a su espejo mágico quién es la más bella del reino. Durante años es ella la más agraciada, pero cuando el espejo le contesta que ya no ostenta ese trono, sino que es la joven Blancanieves quien ya puede ser considerada como la más hermosa, la reina decide matarla. En la versión original de los hermanos Grimm la madrastra envía a un cazador a acabar con la vida de la muchacha y le exige que le traiga de vuelta su hígado y sus pulmones para poder comérselos. En la versión más edulcorada de Disney, la reina no pretende devorar las vísceras de Blancanieves, pero cuando descubre que el cazador no ha cumplido su parte y que la muchacha todavía vive, urde un plan para terminar de manera definitiva con su vida. Como es sabido, Blancanieves acaba sobreviviendo a las sucesivas intentonas asesinas de la reina; sin

embargo, lo que nos interesa aquí no es el final feliz del cuento ni las canciones compuestas para el largometraje de Disney. Lo relevante para nosotros es cómo la obsesión de la madrastra por su aspecto físico la lleva a tomar decisiones drásticas y espeluznantes, y cómo el espejo es el objeto mágico a través del cual la reina es capaz no solo de contemplarse de manera orgullosa y soberbia, sino también de conocer la verdad y de actuar en consecuencia. Si la altanería de tres diosas acabó provocando la guerra de Troya, la de esta reina de cuento estuvo a punto de costarle la vida a la princesa Blancanieves y, finalmente, terminó por cobrarse la suya propia.

Los peligros de los espejos y de la vanidad están presentes más que nunca entre nosotros. Así lo demuestra la escritora y dibujante de cómics Liv Strömquist en *La sala de los espejos*, su última novela gráfica. En esta excepcional radiografía de nuestro tiempo, la historietista sueca hace un análisis irónico y ácido de cómo muchos de nosotros estamos cada vez más condicionados por la imagen que proyectamos al exterior. Basándose en filósofas y pensadores como Susan Sontag, Simone Weil o Zygmunt Bauman, *La sala de los espejos* es un modo fabuloso de explorar los vericuetos de una sociedad actual en la que, como efecto secundario de la popularización extrema de la fotografía, somos prisioneros de nuestro aspecto exterior.

Por otro lado, nos movemos en un entorno digital en el que la naturaleza de las imágenes que nos rodean ha cambiado. Tal y como defiende el filósofo surcoreano Byung-Chul Han en su libro *No-cosas*, «el medio digital transforma los rayos de luz en datos. […] En los datos no hay luz. […] Interrumpen la luz de la vida. En la fotografía digital, la alquimia deja paso a la matemática». En esta realidad controlada por algoritmos la vanidad ha alcanzado cotas extraordinarias: siempre ha habido vanidosos, pero nunca hemos sido tantos; siempre han existido poderosos que alimentaron su ego con pinturas, monumentos y obras de arte, pero nunca el número de engreídos y soberbios con capacidad para retratarse y compartir esas imágenes fue tan alto. Por si fuera poco, a este panorama se han sumado las redes sociales. Con sus constantes reclamos captan nuestra atención como pocas cosas lo han hecho y han alcanzado un

nivel de tiranía jamás visto: durante siglos las religiones o los gobiernos totalitarios han intentado controlar a las masas, pero dentro de las paredes de nuestras casas éramos relativamente libres. Eso ha cambiado. De manera voluntaria lo contamos y relatamos todo y con ello otorgamos a esas redes un poder insospechado. Y no solo exhibimos lo que hacemos, sino que tenemos que mostrarnos bellos y atractivos al mismo tiempo si no queremos que el estigma caiga sobre nosotros.

Pero esa belleza y ese atractivo son muchas veces falsos. Los espejos actuales son pantallas que, al contrario que el objeto mágico del cuento, no nos dicen casi nunca la verdad: los filtros que camuflan nuestra apariencia en las fotos digitales que subimos a las redes nos engañan y nos alejan de nuestra verdadera apariencia, aumentando la frustración y el desencanto. Hay que tener cuidado con la vanidad. Si nos dejamos dominar por ella quizás no desencadenaremos una nueva guerra de Troya ni nos apetezca comernos las vísceras de cualquiera más bello que nosotros, pero es muy probable que acabemos por sentirnos tan tristes como la chica que se refleja en el espejo de la pintura de Norman Rockwell.

AUTORRETRATO EN ESPEJO CONVEXO,
Parmigianino, 1524

Esperpentos manieristas

Bien sé que soy aliento fugitivo,
ya sé, ya temo, ya también espero
que he de ser polvo, como tú, si muero,
y soy vidrio, como tú, si vivo.

FRANCISCO DE QUEVEDO

«Asombro: lo más elevado a que puede llegar el hombre».

GOETHE

A apenas trescientos metros de la Puerta del Sol se encuentra uno de los rincones más típicos del Madrid de los Austrias. La intersección entre las calles Núñez de Arce y Álvarez Gato todavía conserva algo del sabor castizo de una capital que, como casi todas, sucumbe ante la presión insoportable del turismo masivo. Tanto la taberna La Fragua de Vulcano como el tablao flamenco hasta hace poco conocido como Villa Rosa tienen sus fachadas cubiertas de azulejos, los del segundo de casi cien años de antigüedad y obra del maestro Alfonso Romero Mesa. Desde esta esquina puede oírse el fragor infatigable de las terrazas de la plaza de Santa Ana, así como los comentarios de los asistentes a alguna representación en el Teatro Español o el rumor lejano del río de gente que sube y baja por la calle Huertas. Pero es al interior de la calle Álvarez Gato adonde debemos dirigirnos para acercarnos a una de las historias más curiosas del Madrid del siglo pasado. Una historia cuyo eco, aunque casi imperceptible, sigue oyéndose entre el retumbar de las motocicletas de los repartidores y los gritos de las despedidas de soltero. En el exterior del bar Las Bravas, donde según los propietarios se inventó la salsa del mismo nombre, podemos encontrar dos pequeños espejos flanqueando la entrada al local: uno cóncavo y otro convexo. Junto a una placa conmemorativa son el único recuerdo de una de las escenas más conocidas del teatro español, un teatro cuyas raíces se entrelazan con la vida cotidiana hasta difuminar las fronteras entre realidad y ficción.

En junio de 1924 se publicaba la versión definitiva de *Luces de bohemia* de Ramón María del Valle-Inclán. En esta obra teatral se narran las desventuras del arruinado poeta andaluz Max Estrella en un Madrid turbio, oscuro y casi presurrealista. Lo acompaña en sus andanzas un nutrido grupo de personajes variopintos entre los que

destaca don Latino de Hispalis, junto al que tiene lugar el episodio que nos ha traído hasta este callejón del Gato. Es justo aquí donde se encontraban dos espejos de tamaño natural en los que los transeúntes gustaban de verse reflejados: unos se alargaban para convertirse en personajes de alguna pintura del Greco, mientras que otros se contraían hasta extremos cómicos y burlescos. Es frente a estos dos espejos donde un moribundo Max Estrella desarrolla su idea del esperpento, concepto que, a partir de entonces, marcará buena parte de la producción literaria del propio Valle-Inclán. Para el protagonista de *Luces de bohemia* esos reflejos deformados son el símbolo mismo de la España de su tiempo, un país miserable que era «una deformación grotesca de la civilización europea».

El ambiente del callejón del Gato cambió hace ya demasiado. Tan solo la moderna y algo ingenua imitación del bar Las Bravas mantiene el recuerdo de aquellos años veinte del siglo pasado, pero lo que no se ha perdido es esa visión trágica de España provocada por una imagen deformada. Los reflejos distorsionados nos inquietan y nos aturden. Desde hace siglos tendemos a otorgar a los espejos un grado de verosimilitud tan solo parecido al que tiempo después depositamos en la fotografía, aunque ni los unos ni la otra pueden ser ejemplos de fidelidad. Casi nunca lo que nos devuelve un espejo o lo que recoge una cámara fotográfica se acerca a la verdad, aunque queramos creer que así es, quizás empujados por nuestra necesidad de certezas y seguridades. Los reflejos distorsionados nos intranquilizan y nos plantean preguntas incómodas: ¿somos como nos vemos o como imaginamos que somos? ¿Es más real la imagen ante la que nos encontramos o la que genera nuestra mente? ¿Podría ser que ambas fueran falsas y vivamos por tanto rodeados de incertidumbres y sin nada a lo que asirnos?

Sobre lo que no cabe duda es que a más de dos mil kilómetros del centro de Madrid nos espera otro espejo más pequeño, mucho más antiguo e igual de especial que los valleinclanescos. Para descubrirlo hay que traspasar el umbral de uno de los grandes templos del arte occidental como es el Kunsthistorisches Museum de Viena. Hay pocas visitas cuyo comienzo sea más espectacular. Los

exteriores del Metropolitan de Nueva York o del Louvre de París son, en efecto, impresionantes, si bien no recuerdo una entrada más monumental que la del museo austriaco. Su fachada neobarroca dialoga con la del Naturhistorisches Museum al otro lado de la Maria-Theresien-Platz, idénticas ambas y las dos diseñadas por los arquitectos Gottfried Semper y Karl Freiherr von Hasenauer. Sin embargo, si el exterior es llamativo, lo que se despliega ante el visitante al franquear la puerta es simplemente abrumador. Ya en el vestíbulo se tiene la impresión de haber accedido a un auténtico palacio: el ornamentado pavimento en piedra blanca y negra, los mármoles rojos de las columnas que rodean el espacio octogonal, la cúpula repleta de yeserías doradas y, frente a la puerta de entrada, el acceso a otro espacio todavía más sobrecogedor: una gran escalera que nos deja boquiabiertos con su combinación de arquitectura, pintura y escultura. Domina la enorme estancia *Teseo y el centauro*, la gran escultura de Antonio Canova cuya blancura contrasta con la suntuosidad de la decoración, pero la vista no puede evitar ascender hacia las alturas. Allí salen a nuestro encuentro las pinturas de Hans Makart, Mihály Munkácsy y, sobre todo, de un todavía joven Gustav Klimt.

Con su aparente modestia, *Autorretrato en espejo convexo* compite con cualquiera de las obras maestras que cobija el museo. Para hallarnos por fin ante él deberemos subir por la majestuosa escalinata y dirigirnos hacia la zona dedicada a la pintura italiana. Allí, protegido por una vitrina y rodeado por lienzos de artistas como Correggio, Rafael, Andrea del Sarto o Perugino, el rostro de un joven pintor nos interpela desde hace quinientos años con su mirada serena, plácida y limpia. Girolamo Francesco Maria Mazzola, más conocido como Parmigianino, tenía apenas veintiún años cuando en 1524 presentó este pequeño cuadro de menos de veinticinco centímetros de diámetro al papa Clemente VII. Había llegado a Roma desde su Parma natal en busca de encargos, fama y prestigio sin saber que el destino no le tenía reservado un futuro de éxitos. Era aquella una Roma envuelta en las convulsiones de los conflictos religiosos y todavía afectada por la partida de Leonardo a Francia en 1516 y la muerte de Rafael cuatro años después. Era aquella una Roma en la que el clasicismo de la bóveda de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel iba dejando paso a una pintura más dinámica, más heterodoxa y más libre. En definitiva, era aquella

una Roma en la que un jovencísimo pintor como Parmigianino podía ser conocido nada más llegar a la ciudad como un auténtico «Rafael renacido» gracias a pinturas tan delicadas y sorprendentes como esta.

Autorretrato en espejo convexo fue su tarjeta de visita en la corte papal. En su pequeño formato nos propone toda una serie de cuestiones pictóricas y ópticas que no se han agotado pese a haber pasado casi cinco siglos desde su creación. El pintor decidió no utilizar un espejo plano para retratarse tal y como era habitual, sino emplear uno circular y convexo como los que aparecen al fondo de otras célebres pinturas, espejos que, por su especial forma, distorsionan la realidad que reproducen. De ese modo, lo que vemos en el centro de la imagen conserva cierta armonía, mientras que lo reflejado en los bordes se curva hasta eliminar cualquier línea o ángulo recto, además de que las proporciones se desfiguran cuanto más cerca se está de la superficie del espejo. Así, la mano del artista se agiganta hasta ocupar todo el primer plano de la pintura, una mano grácil y casi infantil, como lo es también el rostro que nos mira desde el centro mismo de la composición. Es como si Parmigianino hubiera decidido rejuvenecerse todavía más para mostrarse como un adolescente genial, un muchacho capaz de abordar pinturas tan complejas y seductoras como esta.

Un artista que también parece querer lanzarnos algún otro mensaje de enorme trascendencia. Dos son los puntos iluminados de la escena: la mano y la cabeza. Mano que encarnaría la técnica pictórica y el dominio de los materiales y los procedimientos; cabeza que sería entonces símbolo de la teoría y de la reflexión sobre el arte y sus límites y posibilidades. De ser correcta esta lectura, este joven imberbe estaría proponiendo un acercamiento dual al arte de la pintura, entendiéndola como fusión de lo manual y lo mental y no solo como la actividad artesanal y técnica que había sido considerada durante siglos.

La vida de Parmigianino en Roma estuvo muy lejos de ser cómoda y exitosa. Apenas tres años después de su llegada las tropas alemanas de Carlos V entraban en la ciudad y la saqueaban durante varios días, obligando al pintor y a muchos otros a abandonarla. Todo un hipotético futuro de encargos y triunfos se vino abajo al mismo tiempo que los conflictos religiosos asolaban el continente. La calma utópica de ese periodo ideal que conocemos como Alto

Renacimiento había quedado atrás y Europa se adentraba en unas décadas problemáticas en las que la claridad clasicista dejó de tener sentido. Con apenas veinticuatro años el pintor tuvo que buscar trabajo en Bolonia y más tarde de vuelta en Parma: quien había abandonado su ciudad en busca de gloria volvía a ella sin haber logrado el reconocimiento que esperaba. Quizás por ello durante los siguientes años de su vida se alejó de la pintura, amante ingrata que lo había traicionado antes de poder disfrutar de los triunfos que imaginó. Según el pintor, arquitecto y escritor Giorgio Vasari, Parmigianino dedicó su última etapa al estudio de la alquimia. Quizás se adentró en este campo en busca de nuevas técnicas y materiales para sus grabados y estampas, aunque es muy posible que su obsesión por lo alquímico fuera contraproducente para su labor pictórica. De hecho, en 1539 fue encarcelado durante dos meses al no haber cumplido el contrato para decorar la bóveda de la basílica de Santa Maria della Steccata, aunque consiguió huir de prisión para refugiarse en la localidad de Casalmaggiore, en la actual provincia de Cremona. Allí apenas pudo pasar unos pocos meses, ya que en verano de 1540 enfermó de unas fiebres y falleció en pleno agosto. En palabras del mismo Vasari, fue enterrado desnudo y con tan solo una cruz de madera de ciprés en el pecho. Lo que jamás sabremos es si poco antes de morir pudo ver su rostro demacrado por la malaria reflejado en algún espejo similar al que le ha hecho finalmente inmortal.

Cuatrocientos años después de que Parmigianino presentara su autorretrato al papa, Valle-Inclán publicaba *Luces de bohemia*. Muchas cosas ocurrieron entre 1524 y 1924, pero un hilo invisible parece unir ambas obras. En su pintura, el joven artista anticipa lo que se ha denominado como manierismo: un tipo de arte que se aleja de manera consciente de la rígida armonía proporcional del clasicismo para explorar nuevos territorios en los que las desproporciones y los juegos perspectivos cobran sentido. En su pieza teatral, el autor gallego da la sensación de querer definir de manera precisa ese mismo manierismo, aunque bajo el nombre de esperpento y valiéndose también de espejos deformantes. Poco antes de morir, Max Estrella le dice a don Latino que «los héroes

clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato». Aquellos héroes antiguos que habían poblado los cuadros del Renacimiento, aquellas Venus y Apolos y Hércules de perfecta e inmutable belleza, al colocarse frente a espejos distorsionantes se convierten en protagonistas del manierismo del siglo XVI y del esperpento de comienzos del XX. Da lo mismo que la superficie en la que se reflejan sea un pequeño cristal circular italiano o dos grandes espejos del Madrid más castizo: lo esencial es que, quizás, esas imágenes desfiguradas responden mucho más a la verdad que las ideales representaciones a las que estamos acostumbrados. Debemos, por tanto, aprender a mirar bajo nuevos prismas y nuevas sensibilidades.

Baudelaire afirmó que la sorpresa es uno de los elementos esenciales y característicos de la belleza, y el *Autorretrato* de Parmigianino todavía nos tiene reservados algunos trucos finales. Si nos fijamos en la parte derecha del cuadro, veremos cómo el pintor ha introducido parte del propio marco de la pintura que está creando. Pese a que pueda parecer un detalle menor, tan solo hay que recordar los ríos de tinta que la inclusión por parte de Velázquez de un fragmento trasero de lienzo en *Las meninas* ha hecho correr: aquí Parmigianino hace algo parecido mucho antes, lo que incide en lo excepcional del pequeño autorretrato. La moldura dorada también esconde sorpresas: no es en realidad un marco, sino parte de la propia obra al estar pintada esta sobre un único bloque de madera de álamo. Pero lo más extraordinario es que el artista italiano no pretendió *pintar* el reflejo de un espejo, sino *crear* un verdadero espejo pictórico; no creó una representación de la realidad, sino una nueva realidad materializada. Para ello talló el bloque de madera hasta darle la forma de la misma superficie esférica del espejo. Así, si uno se acerca a la pintura desde el lateral, podrá ver cómo, en efecto, esta no es plana sino curva, algo casi único en la historia de la pintura y que convierte a este autorretrato en un auténtico trampantojo absoluto que puede llegar a sustituir a la realidad que representa.

El mundo actual socava y destruye nuestra capacidad de asombro. Tenemos cientos de canales de televisión y miles de webs

a nuestra disposición, y a la distancia de un clic podemos ver cualquier imagen que deseemos, escuchar nuestra música favorita y leer casi cualquier libro que se nos antoje. Si a esto le unimos que la disposición para el deslumbramiento va muchas veces debilitándose con el paso del tiempo, lo que obtenemos es una sociedad adulta anestesiada, insensible y casi imposible de sorprender. Que un jovencísimo Parmigianino sea capaz de hacer que volvamos a asombrarnos como en nuestra infancia delante de su autorretrato es una verdadera hazaña. Una proeza ante la cual tan solo cabe una palabra: gracias.

UN BAR DEL FOLIES-BERGÈRE,
Édouard Manet, 1882

Si tú no te das cuenta de lo que vale,
el mundo es una tontería…

«Los espejos son el elemento espiritual de esta ciudad, su emblema, en el interior del que se inscriben los emblemas de todas las escuelas poéticas».

WALTER BENJAMIN

«El tiempo es muy lento para los que esperan, muy rápido para los que temen, muy largo para los que sufren, muy corto para los que gozan; pero para los que aman, el tiempo es eternidad».

WILLIAM SHAKESPEARE

El primer contacto cara a cara con esta pintura fue un momento irrepetible. Me gusta preparar mucho mis viajes, con abundantes lecturas previas y una planificación que en ocasiones puede llegar a ser excesiva, pero aquella tarde londinense de hace ya bastante tiempo la sorpresa, como siempre, estaba esperándome a la vuelta de la esquina. En este caso esa esquina era la de la Somerset House, un grandioso edificio de finales del XVIII que domina una parte de la calle conocida como The Strand. Caminando desde Trafalgar Square a la City se hizo la hora de comer, momento que para muchos turistas parece trágico por la mala fama de la gastronomía británica, pero que para mí siempre ha sido de regocijo: en Londres uno puede comer lo que quiera y casi a cualquier hora. Ese día no encontré ningún restaurante indio, coreano o mexicano donde reponer fuerzas de camino hacia la catedral de San Pablo, pero poco después del puente de Waterloo apareció la enorme fachada de un edificio que desconocía. Desde que mi hermano y su familia viven en Windsor he visitado muchas veces Londres y creía conocerla bien. Bendita ignorancia. Las arcadas de la fachada norte de la Somerset House invitaban a traspasarla y, al hacerlo, un enorme patio se abrió en el mismísimo centro de la ciudad. A la derecha de la entrada encontré por fin un pequeño café donde tomar algo y, después de una ensalada, una copa de vino blanco y un momento de tranquilidad decidí explorar el gran palacio que acababa de descubrir.

Junto a la terraza en la que había comido encontré la entrada a un museo del que no recordaba haber oído hablar hasta entonces: la Courtauld Gallery. Sin esperar más, pagué la entrada y entré en las salas del que estaba a punto de convertirse en uno de mis lugares favoritos de Londres. La colección ha sufrido cambios y

remodelaciones en los últimos tiempos, pero cuando la visité hace más de diez años el recorrido me fue proporcionando sorpresas y emociones progresivas. A medida que ascendía por una elegante escalera con la barandilla pintada de un brillante azul pude acceder a los diferentes pisos y a sus correspondientes estancias. Encontré algunos cuadros interesantes de época gótica y de los primitivos flamencos, así como obras relevantes de pintura renacentista y barroca, pero nada que superara lo que esa misma mañana había visto en la National Gallery. Sin embargo, lo mejor estaba por llegar. En las últimas plantas comenzaron a aparecer ante mis ojos extraordinarios cuadros del siglo XIX que no sabía que pertenecían a este pequeño museo, sobre todo de artistas impresionistas y posimpresionistas: paisajes de Monet, lienzos de sus compañeros Degas y Renoir, varias obras maestras de Cézanne, Gauguin o Seurat, e incluso uno de los más conocidos autorretratos de Van Gogh, ese en el que se pinta con la oreja vendada ante una estampa japonesa. Ahora bien, entre todos los tesoros la mayor sorpresa fue *Un bar del Folies-Bergère*. Protegida por un ostentoso marco de madera dorada, la pintura de Manet atrapó mi mirada como pocas obras de arte lo han hecho. La había visto decenas de veces en reproducciones, estudiado en varias ocasiones y explicado en clase, pero nunca había memorizado el lugar en el que se exponía, por lo que el asombro al encontrármela de repente fue inolvidable. Desde entonces creo que quizás no debería preparar tanto mis viajes, aunque es cierto que, como queda escrito, siempre tengo suerte para que la fascinación de lo inesperado y el estupor frente a lo fortuito se cuelen por alguna rendija.

Pasar unas horas en el antiguo Folies-Bergère debía de ser toda una experiencia. Refundado a comienzos de la década de 1870 por el empresario Léon Sari, había sido en origen una tienda de muebles a la que se le añadió una sala de espectáculos en 1863. Fue a partir de septiembre de 1872 cuando la fama del nuevo Folies-Bergère creció hasta convertirlo en el café-concierto más famoso de todo París, para diez años más tarde protagonizar el lienzo de Manet. Nada más entrar sorprendía el enorme «jardín tropical» que el dueño había mandado levantar justo tras la fachada. Este

invernadero hacía las veces de vestíbulo de la gran sala de fiestas y su decoración a base de arcos de aspecto musulmán, junto con las yeserías pintadas de rojo y dorado, le daban el aspecto de un bazar argelino o un zoco egipcio. Una especie de Alhambra parisina; un pedazo de Oriente en la capital francesa; la imitación de un harén turco en las faldas de la colina de Montmartre. El propietario programaba todo tipo de funciones con tal de atraer a un público sediento de novedades: música de variados estilos, teatro cómico y bailes de máscaras, números de circo con trapecistas, equilibristas y acróbatas e incluso espectáculos con animales exóticos.

Todo tenía cabida en el Folies-Bergère, pero a pesar de esta gran oferta lo que más valoraban quienes acudían allí era pasar unas horas en *le Paradis*, el Paraíso. Fue en 1875 cuando Léon Sari decidió abrir la galería superior, que se convirtió en el lugar de moda de toda la ciudad, el sitio donde ver y ser visto. Lleno de barras repletas de bebidas y refrigerios tras las que esperaban camareras como la de esta pintura, el humo de cientos de cigarros y pipas ascendía hasta allí para crear una atmósfera nebulosa y casi onírica. Por último, a lo confuso del ambiente venían a sumarse los espejos. Cubriendo buena parte de los muros de *le Paradis*, las decenas de espejos repetían y ampliaban visualmente el espacio, creando un verdadero caleidoscopio en el que se fundían los elegantes sombreros de las damas, los cuerpos de los trapecistas y las arañas de cristal del techo.

El pintor francés Édouard Manet pintó este lienzo entre 1881 y 1882, poco tiempo antes de morir por las complicaciones derivadas de la sífilis. Durante los últimos meses de su vida estuvo casi paralizado y tan solo realizó pequeños bodegones, muchos de ellos de flores. Esta es su última gran obra y su testamento pictórico, un lienzo en el que por momentos parece querer decirnos cuáles son los pintores a los que amó y que más le influyeron. Incluso a veces podemos encontrar aquí citas y referencias a otras de sus obras, como si de un resumen de lo mejor de su carrera se tratara. Detrás de una barra que ocupa toda la parte inferior aparece Suzon, una de las jóvenes camareras del local. Con los brazos abiertos apoyados sobre el mármol, se nos ofrece para mostrarnos el ramillete que lleva en el pecho y que ocupa el centro geométrico de toda la composición. Pintado con rápidas y expresivas pinceladas que denotan que Manet conocía y dominaba la técnica impresionista,

este manojo floral nos remite de inmediato a otro célebre adorno pintado que Manet conoció de primera mano. En septiembre de 1865 y justo después de vivir varios escándalos a raíz de algunas de sus pinturas más conocidas, Manet decide viajar a España con la intención de «pedir consejo al maestro Velázquez». Visitó la Academia de San Fernando, asistió a una corrida de toros e incluso hizo una escapada a Toledo, pero su objetivo principal no era otro que conocer la colección del Museo del Prado y, sobre todo, la pintura de Velázquez. Quedó impresionado con algunas obras del sevillano, como el retrato del bufón Pablo de Valladolid, al cual más tarde homenajeó en *El pífano*, pero es obvio que no pudo evitar sentirse fascinado con la gran obra maestra de Velázquez: *Las meninas*. En el eje central de esta obra inacabable y sobre un pecho diferente, en este caso el de la infanta Margarita, destaca otro ramillete de sorprendente factura en el que Velázquez parece anticiparse más de doscientos años al impresionismo y a su técnica suelta, fluida y dinámica. Dos maestros unidos por el detalle de unas pocas flores; dos épocas enlazadas por unas escasas pinceladas. En ocasiones los homenajes consisten en gestos de apariencia modesta, susurros pintados que atraviesan los siglos.

Si hay un elemento que convierte a *Un bar del Folies-Bergère* en una obra única es el enorme espejo que cubre casi la totalidad de la escena. Por supuesto no es el primer espejo que aparece en el fondo de una pintura, pero sí que destaca por su tamaño y su importancia simbólica. Cuando Jan van Eyck colocó uno en el centro de *El matrimonio Arnolfini* se inauguró un tipo de obras que tendrá a estos espejos circulares y convexos como protagonistas: así ocurrirá en la tabla izquierda del *Tríptico Werl* de Robert Campin, en *Un orfebre en su taller* de Petrus Christus o en la obra de Quinten Massys *El cambista y su mujer*, por poner tan solo tres ejemplos. Son, sin embargo, espejos pequeños, como también lo es el del fondo de la habitación de *Las meninas.* Todo lo contrario ocurre en la obra de Manet. De hecho, el reflejo ocupa tal superficie que en ocasiones nos cuesta percibir que estamos delante de un espejo y no que el espacio continúa sin interrupciones de ningún tipo. Es evidente que la tecnología para producir grandes láminas de cristal espejado se

había desarrollado mucho desde tiempos antiguos, pero Manet no pretende evidenciar los avances de la industria de su tiempo. Su objetivo es transmitir un mensaje mucho más profundo, incluso aunque todavía no estemos completamente seguros de cuál es. Un mensaje que está condicionado por el hecho de que el espejo de Manet no es un espejo normal, sino uno embustero y tramposo.

Los pequeños y circulares espejos flamencos deformaban y curvaban el espacio, pero eran fieles a lo que la realidad les dictaba, pues ese tipo de objetos refleja de esa manera tan peculiar lo que tienen delante; el de *Las meninas* nos cuenta una mentira tan sutil que casi cuatro siglos después todavía no sabemos si Velázquez estaba diciéndonos la verdad o no; por el contrario, el gran espejo de Manet no pretende ocultar su carácter engañoso. Detrás de Suzon aparecen reflejadas la barra y las botellas y, más allá y en la zona izquierda de la pintura, todo el gran espacio del café-concierto. Vemos el humo del tabaco ascender, oímos el rumor de las conversaciones entre las notas musicales y sentimos el movimiento de la trapecista cuyos pies enfundados en unas brillantes botas verdes deslumbran desde la esquina superior izquierda. Hasta aquí todo correcto. Los problemas comienzan en la parte opuesta de la composición. Allí todo cambia y nos desorienta. El reflejo de la propia protagonista no está pintado donde teóricamente debería, sino desplazado de manera artificial hacia un extremo, hasta el punto de parecer una camarera diferente y no tanto la imagen repetida de la primera. Junto a esta segunda Suzon de espaldas podemos ver a un caballero tocado con sombrero de copa que se dirige a la camarera con no sabemos qué intenciones. Todo es confuso. Manet juega con nuestra percepción y nos desconcierta de manera consciente. El truco visual no se detiene en el juego de los reflejos, sino que va mucho más allá. A día de hoy sabemos que el pintor recreó el ambiente del Folies-Bergère en su estudio y que el cuadro no responde a la realidad de aquel café-concierto. El lienzo no es un retrato fidedigno del lugar, sino una construcción artificial similar a la que el artista ideó para otras obras como *El almuerzo sobre la hierba* o *La ejecución del emperador Maximiliano*. Manet es todavía más mentiroso que el espejo que él mismo pinta. Manet nos engaña de varias y diferentes maneras: con un reflejo imposible e inverosímil y con un Folies-Bergère inexistente pero creíble. Manet, en definitiva, no pinta un espejo,

sino más bien un espejismo.

El pintor realizó este cuadro poco tiempo antes de morir. Después de años enfermo es lógico que sintiera cercano su final, y hay varios detalles en el lienzo que pueden relacionarlo con una *vanitas*. No aparecen cráneos humanos ni relojes de arena, pero sí otros detalles que el artista incluye para crear una pequeña partitura visual acerca de la brevedad de la vida y lo inevitable de la muerte. El ramillete del pecho de Suzon es típico del género, pero también las dos rosas que ocupan un lugar central en la composición. Sustituyen al champán que debería llenar esa copa de alegría y diversión para recordarnos, como cualquier otra flor cortada, que pronto se marchitarán. También el frutero lleno de mandarinas nos habla del paso inexorable del tiempo: hasta la fruta más fresca se acabará pudriendo. Incluso la juventud de la camarera, su pose y su mirada pueden ser descifradas bajo este prisma. Su rostro ha sido interpretado en ocasiones como un semblante aburrido o abstraído, pero puede ser que Manet quiera decirnos algo más. Cabe la posibilidad de que el pintor haya utilizado a Suzon como mensajera para transmitirnos su propia conciencia del fin que lo acechaba. De ese modo, la mirada triste de la camarera sería la de alguien que, como el propio Manet, acaba de sentir el mordisco de la cercanía de la muerte y del avanzar inevitable y cruel del tiempo. Quizás al fin y al cabo el reflejo masculino que nos inquieta desde el extremo derecho de *Un bar del Folies-Bergère* no sea ni más ni menos que ese mismísimo tiempo personificado. Un tiempo que, tarde o temprano, vendrá a cobrarse la deuda que contrajimos con él al nacer. Hasta que ese momento llegue disfrutemos del frescor primaveral de las rosas, del reverberar de la música en una noche de fiesta, del resplandor de una buena pintura y del dulzor invernal de las mandarinas.

Epílogo

EL MATRIMONIO ARNOLFINI,
Jan Van Eyck, 1434

Cuando la mirada acaricia

«El erotismo no es tanto un hecho en sí, una entidad aislada, sino más bien una mirada».

MARIO VARGAS LLOSA

«La palabra es un órgano de la visión».

JUAN JOSÉ MILLÁS

No son mandarinas sino naranjas las frutas que reposan en un alféizar en *El matrimonio Arnolfini*. Y no son muchas más las certezas de este cuadro inagotable: hay una pareja vestida de manera lujosa, sí, y también un perro en primer término, una ventana a la izquierda, una cama a la derecha y una lámpara colgando del techo, y, por supuesto, el espejo del fondo de la estancia que, con su forma circular, más parece un enorme ojo que nos observa convirtiendo la pintura en una especie de cíclope Polifemo de cuya mirada no podemos escapar. Ahora bien, ¿contemplamos nosotros el cuadro o es él quien nos examina de manera implacable? ¿Somos espectadores o parte del espectáculo? ¿Cuántas preguntas caben en una pintura?

Lo que sí fue una certeza durante meses es que esta obra de Jan van Eyck no iba a formar parte de los capítulos de este libro. Me resistí a incluirla hasta el último momento, quizás temiendo no encontrar nada nuevo que aportar sobre ella. Pocas pinturas han sido más analizadas, diseccionadas y estudiadas: cientos de libros, tesis y artículos constituyen un océano de datos que no siempre se convierten en información y, como ya hemos dicho, esta todavía menos veces en conocimiento. Las teorías nacen, crecen y se desarrollan, se oponen a otras ya existentes, se reproducen en vástagos y, de manera sorprendente, casi nunca desaparecen. De ese modo, las explicaciones se van acumulando unas al lado de las otras hasta hacer casi imposible llegar a tener una idea clara de qué pretendió en realidad decirnos aquel pintor flamenco. ¿Quién es esta pareja que parece recibirnos en el interior de su vivienda? ¿Qué están haciendo? ¿Es una boda o tan solo un retrato sin mayor carga simbólica que la de mostrarse en todo su esplendor y riqueza? Aunque quizás más de una persona pueda sentirse decepcionada, no

intentaré resumir ni repasar las posibles interpretaciones que el óleo ha suscitado: sería no solo agotador, sino, en última instancia, contraproducente para lo que aspiro a transmitir en estas líneas finales.

Me considero un enamorado de las imágenes. Desde que tengo uso de razón las he amado, he intentado producirlas y, desde hace unos años, las he estudiado hasta convertirlas en la materia misma de mi escritura. Todas las páginas que preceden a esta y todas las frases que anteceden a la que ahora mismo se despliega intentan contagiar esa pasión por el mundo de la pintura y sus misterios. Al dedicar este texto a la metapintura, mi intención ha sido alcanzar un doble disfrute: incluyendo cuadros que a su vez tuvieran otros dentro he pretendido servir un banquete visual en el que un amante de las imágenes pudiera llegar a saciarse.

Pese a que hasta ahora hemos repasado numerosas interpretaciones, teorías y explicaciones sobre más de veinte obras diferentes, querría cerrar el libro con una defensa apasionada del disfrute sensual que la pintura puede proporcionarnos. En *El nervio óptico*, delicioso libro de la escritora argentina María Gainza que comparte con este texto su fascinación por las imágenes, se recoge una frase de Joseph Brodsky que me gustaría que guiara mis últimas reflexiones: para el poeta de origen ruso, los aspectos visuales de la vida tuvieron siempre más peso que el contenido. Y eso es precisamente lo que pretendo defender: aunque nos enfrentemos a los cuadros cargados de información y atiborrados de lecturas, el primer impacto es siempre sensorial. Antes de leer la cartela adjunta a la obra o de conocer siquiera algunos datos sobre el pintor o la época, nuestra relación inicial con cualquier imagen es directa, emotiva y casi erótica; la descubrimos con nuestra mirada al mismo tiempo que ella nos impacta y nos marca gracias a sus formas y su composición. Nuestros ojos deambulan por los recovecos de la pintura de manera similar a como lo hacen sobre la piel de la persona amada, pues no en vano ambas son superficies capaces de emocionarnos con su textura y sus colores, sus luces y sus sombras.

De ese modo, hay pocas cosas que me deleiten más que

contemplar cómo una mano experta ha sido capaz de captar en una pintura la expresión de sorpresa en un rostro, el brillo mineral de una copa de cristal llena de vino o la tonalidad precisa de un detalle cualquiera. Y hay pocos cuadros en la historia ante los que haya sentido un placer mayor que frente a *El matrimonio Arnolfini*. Ya he detallado la fascinación que me produjo descubrir en persona esta obra la primera vez que visité la National Gallery de Londres, y el embrujo no ha decaído ni un ápice, como sí ha ocurrido con otras pinturas. Cada vez que tengo la fortuna de volver a encontrarme delante de ella la sensación de estar ante un prodigio visual se reafirma, por lo que debía por fuerza cerrar este libro. No he podido ni querido resistirme a su carisma y atracción: las texturas de la alfombra turca, del pelo del pequeño perro y de los vestidos de ambos personajes; los destellos metálicos de la lámpara y la calidez de la madera; el colorido intenso pero controlado, con ese contraste vehemente entre los rojos del fondo y el lozano verde del traje de la dama; los detalles minuciosos que hacen que la vista pueda perderse durante horas por la superficie de la pintura; y el espejo. Por supuesto, el espejo. La clave de toda interpretación de la obra al mismo tiempo que la llave que mantiene cerrado el cofre en el que se guarda el misterio.

Este óleo de Van Eyck no solo tiene un espejo en su interior, sino que es una obra en la que muchas otras pinturas se han reflejado de manera directa o indirecta durante siglos. Dado que formaba parte de las colecciones reales españolas, no hay duda de que Velázquez lo admiró y estudió antes de pintar lienzos tan metapictóricos como *Las meninas*, y si tenemos en cuenta que Goya tomó como referencia al sevillano para crear *La familia de Carlos IV*, podremos ver cómo las relaciones van creciendo y extendiéndose. Las obras de arte nunca viven aisladas. Como ya hizo patente Aby Warburg a finales de los años veinte del siglo pasado con su visionario proyecto del *Atlas Mnemosyne*, no son islas solitarias nacidas de la nada, sino que están interconectadas con otras creaciones pasadas y por venir. Quienes las realizan no hacen otra cosa sino aludir a lo ya ideado y servir a su vez como modelos para el futuro. Desde este punto de vista, la historia de la pintura puede ser percibida como la historia

de los reflejos que relacionan a las imágenes entre sí, de los hilos que las unen para formar un enorme tejido y, en definitiva, de los ecos que nos llevan de unas obras a otras. De Van Eyck a Velázquez y de Gauguin a Picasso; a partir de Tiziano hasta el Greco y a Sofonisba; desde Manet hasta Van Gogh y de Parmigianino a Dalí, las posibilidades son prácticamente infinitas. Cada cuadro es siempre un espejo, tenga o no uno de ellos representado dentro de sí, y cada museo podría ser visto también como un enorme contenedor de reflejos.

Comencé a escribir este texto en febrero de 2022, un extraño tiempo en el que se entremezclaron la guerra y la celebración. Mientras las bombas comenzaban a caer sobre las llanuras del este de Europa, la ciudad en la que vivo se vio envuelta en una bacanal de explosiones festivas. Si el jueves 24 de ese mes los primeros tanques rusos cruzaban la frontera de Ucrania, tres días después se disparaba la primera *mascletà* de las Fallas de Valencia de ese año. No deja de ser sorprendente cómo el ser humano es capaz de usar un mismo invento, en este caso la pólvora, para fines tan opuestos; no es de extrañar que el científico y escritor Jorge Wagensberg afirmara que «el animal que más individuos de su propia especie mata es, con mucho, el que mejores poemas escribe». Llevamos dentro las semillas de la oscuridad y de la luz, pero durante aquellos días de finales del invierno del 2022 decidí dedicar estas páginas a nuestra parte más luminosa. Sin importar el tema que traten, la época en la que fueran creadas o el estilo que las defina, las pinturas que durante miles de años hemos producido son parte de lo mejor de nuestra civilización, síntesis de lo más elevado que somos capaces de llevar a cabo, reflejo del diálogo que hemos establecido entre nuestras mentes y la realidad que nos circunda.

Este libro no es más que un modesto intento de recoger unas cuantas de esas relaciones visuales para proponer una conversación a múltiples voces entre obras, motivos, épocas y artistas. Tan solo espero que quien ha llegado hasta aquí haya podido escuchar entre sus páginas el eco de una melodía cuya partitura está pintada mediante palabras y metáforas, y escrita con pinceladas y colores.

Agradecimientos

Aunque pueda parecer lo contrario, un libro es una obra colectiva en la que participan, de manera directa o indirecta, multitud de personas a las que, en este momento, quiero expresar mi gratitud:

Tú, quien has llegado hasta aquí después de escuchar el eco de tantos cuadros. Tu lectura ha completado estas palabras y las ha hecho tuyas. Gracias por haberme acompañado en este viaje a través de la historia de la pintura. También a todas las personas que leyeron *Umbrales*, mi anterior libro. El cariño y las muestras de afecto que he recibido durante los últimos dos años en clubes de lectura, presentaciones y encuentros con lectores y lectoras han sido de las experiencias más gratificantes y felices que recuerdo, y me han dado buena parte de la energía necesaria para poder sacar adelante este nuevo proyecto.

Ofelia Grande y Julio Guerrero, por volver a confiar y acompañarme en esta aventura.

Elena Palacios, Marta Gómez de Cadiñanos, Jessica Ayuso, María Casas, Gloria Gauger y todo el equipo de Siruela: trabajar con ellas ha sido una auténtica maravilla. He aprendido y disfrutado más de lo que puedo expresar en estas simples palabras.

Todos los libreros y libreras con los que me he encontrado durante los últimos dos años por media España, con especial cariño a algunas librerías a las que vuelvo de manera recurrente a reponer provisiones para el periplo que siempre supone la lectura: Molina y Castillo (Almansa), Popular, Circus y Herso (Albacete) y Ramón Llull (Valencia), esta última mi nuevo refugio (¡grandes Almudena y Paco!)

María José López Terrada y Felipe Jerez, profesores durante mis estudios de Historia del Arte en la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València y actuales amigos. Sin su atenta

lectura, sus comentarios y sus anotaciones, este libro estaría repleto de errores e incorrecciones que ellos han ayudado a pulir desde su sabiduría y su condición de expertos.

Belén Sánchez, por volver a ser la primera persona en revisar el texto. Si hay un tercero amenazo desde ya con recurrir de nuevo a su ayuda inestimable.

Mis amigos y amigas de Almansa, con los que comparto menos momentos de los que me gustaría entre los muros de ese Código de Barras que es a la vez refugio y puerto cada vez que recalo en el pueblo.

Cecilia y Diego, porque aunque ya no podamos ver las Torres de Serranos desde su terraza me han acompañado en esta nueva etapa valenciana de mi vida.

Paloma, porque acompañándola en aquella visita matutina al Museo del Prado nació la idea de este texto, y porque además su sonrisa y su alegría acompañaron también a las primeras líneas que dieron comienzo a este libro.

Mi tía Maritere, porque cada vez que entro en una librería no puedo evitar acordarme de ella y de cómo su amor por la lectura está detrás del mío.

Hugo, Ona y Pau, en este orden alfabético o en cualquier otra colocación, por recordarme qué maravillosos vínculos son capaces de crear las palabras pronunciadas en voz alta y escuchadas con fascinación. Desde que hace cuarenta años le leía cuentos a mi hermano Aitor antes de dormir no había vuelto a sentir algo parecido, y espero poder disfrutar todavía de muchos momentos como estos.

Todos los compañeros a los que he conocido durante los dos últimos cursos desde que llegué a la EASD de Valencia en septiembre de 2021. Como ya dije en los agradecimientos de *Umbrales* con respecto a la Escuela de Arte de Albacete, un ambiente de trabajo enriquecedor como es el de las escuelas de arte es el caldo de cultivo perfecto para que proyectos como este salgan a la luz.

Repito también palabra por palabra el agradecimiento a todos los alumnos y alumnas a los que he tenido la suerte de intentar enseñar algo durante los últimos años. Las miradas de atención y asombro ante algunas de las historias con las que intento amenizar las explicaciones, así como la energía que he sentido en muchas

ocasiones y en multitud de clases, han sido fundamentales a la hora de emprender esta aventura.

Aitor, porque sigo disfrutando de lo que hay a este lado del umbral, hermano. Tendrás que seguir esperándome allá donde estés, pues no tengo ninguna prisa por reunirme contigo.

Gerardo, Adri y, sobre todo, Emma. Mi sobrina ya tiene otro libro de su tío para leer cuando crezca y se convierta en la maravillosa mujer que todos sabemos que será. Espero que no piense que he perdido el tiempo y les dé a estas palabras, al menos, una oportunidad.

Y, como no, mi madre y mi padre, Francis y Sebastián, desde siempre a mi lado y también en esta aventura literaria que comenzó hace dos años. Uno de mis objetivos en la vida ha sido convertirme en un digno eco de lo que ellos han sido y son. Tan solo espero no desafinar demasiado y acercarme humildemente a este propósito.

Bibliografía

ALARCÓ, Paloma (2019), *Los impresionistas y la fotografía.* Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

— (*et al.*) (2007), *Capitales del Arte Moderno*. Madrid, Instituto de Cultura, Fundación Mapfre.

ALBA PAGÁN, Ester (*et al.*) (2018), *La visión especular. El espejo como tema y como símbolo.* Valencia, Calambur.

ALMANSA MORENO, José Manuel (2004), «La introducción del grutesco en España. Julio de Aquiles y Alejandro Mayner». En *XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA). Modelos, intercambios y recepción artística (De las rutas marítimas a la navegación en red)*, pp. 233-244. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears.

ÁLVAREZ JUNCO, Manuel (2013), *El libro amenazado. De Fust a Faust*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

ANG, Tom (2014), *Fotografía. La historia visual definitiva*. Barcelona, DK España.

ANSCOMBE, Isabelle (1991), *Arts & crafts style*. Oxford, Phaidon Press Limited.

— (1983), *Arts & crafts in Britain and America*. Nueva York, Van Nostrand Reinhold.

ARGAN, Giulio Carlo (1998), *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos.* Madrid, Akal.

BANGO TORVISO, Isidro G. (*et al.*) (2017), *Diccionario de términos artísticos*. Madrid, Sílex.

BARASCH, Moshe (1996), *Teorías de arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza.

BARBE-GALL, Françoise (2010), *Cómo leer un cuadro*. Barcelona, Lunwerg.

BARNES, Julian (2019), *Con los ojos bien abiertos. Ensayos sobre arte*. Madrid, Anagrama.

BARNICOAT, John (2003), *Los carteles. Su historia y su lenguaje*. Barcelona, Gustavo Gili.

BEARD, Mary (2021), *Doce césares. La representación del poder desde el mundo antiguo hasta la actualidad*. Barcelona, Crítica.

BELL, Julian (2008), *El espejo del mundo. La más bella historia del arte jamás contada.* Barcelona, Paidós.

BELTING, Hans (2009). *Hieronymus Bosch (El Bosco). El jardín de las delicias*. Madrid, Adaba.

BENTON, Tim (1982), *El movimiento Arts and Crafts*. Madrid, ADIR.

BERGER, John (2017 y 2018), *Sobre los artistas I y II.* Barcelona, Gustavo Gili.

— (2014), *La apariencia de las cosas. Ensayos y artículos escogidos.* Barcelona, Gustavo Gili.

— (2006), *El sentido de la vista*. Madrid, Alianza.

— (2000), *Modos de ver.* Barcelona, Gustavo Gili.

BERNADAC, M. L.; DU BOUCHET, P. (1997), *Picasso. Artista y bohemio*. Barcelona, B. S. A.

BLOCK, Cor (1982), *Historia del arte abstracto (1900-1960)*. Madrid, Cátedra.

BOROBIA, Mar; SOLANA, Guillermo (2022), *Hiperreal. El arte del trampantojo*. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

BOWLT, John E. (2006), «¡Ecléctica!, ¡Eléctrica!, ¡Excéntrica! Rusia y la vanguardia». En Paloma Alarcó (coord.) *Un laboratorio de formas. La experimentación artística de las vanguardias rusas*, pp. 9-24. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

BUSSAGLI, Marco (ed.) (2000), *Roma. Arte y arquitectura*. Colonia, Konemann.

CAJIGAL VEGA, Miguel Ángel (2021), *Otra Historia del Arte. No pasa nada si no te gustan Las meninas.* Barcelona, Plan B.

CALVO SERRALLER, Francisco; ALARCÓ, Paloma (2017), *Picasso, Lautrec*. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

— (2006), «Picasso frente a la historia». En *Picasso. Tradición y vanguardia*, pp. 37-74. Madrid, Museo Nacional del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

— (2001), *El arte contemporáneo*. Madrid, Taurus.

CASO, Ángeles (2012), *Gauguin, el alma de un salvaje.* Barcelona, Lunwerg.

— (2005), *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras.* Barcelona, Planeta.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (2012), *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.

CIRLOT, Juan Eduardo (2011), *Diccionario de símbolos.* Madrid, Siruela.

CLAIR, Jean (2008), *Lecciones de abismo. Nueve aproximaciones a Picasso*. Madrid, Antonio Machado.

CREPALDI, Gabriele (2007), *Gran Atlas del Impresionismo*. Barcelona, Electa.

CUMMING, Laura (2016*), Velázquez desaparecido. La obsesión de un librero con un pintor y una obra de arte perdida*. Barcelona, Electa.

DAHL, Sven (1985), *Historia del libro*. Madrid, Alianza.

DAIX, Pierre; BOUDAILLE, Georges (1972), *Picasso. 1900-1906. Catálogo razonado*. Barcelona, Blume.

DE AZÚA, Félix (2011), *Diccionario de las artes*. Barcelona, Debate.

DE DIEGO, Estrella (2022), *El Prado inadvertido.* Barcelona, Anagrama.

DEL ARCO SANTIAGO, Iván (2013), «Velázquez pintor y erudito. Los giros lingüísticos en La fábula de Aracne». En *Congreso Internacional de Historia de la Pintura de época Moderna. De Miguel Ángel a Goya*. Lleida, Universidad de Lleida, pp. 359-373.

DELAVAUX, Céline (2013), *The Museum of Illusion. Optical Tricks in Art.* Múnich, Londres, Nueva York, Prestel Verlag.

DE LA PLAZA ESCUDERO, Lorenzo (*et al.*) (2015), *Diccionario visual de términos de arte*. Madrid, Cátedra.

— (2008), *Diccionario visual de términos de arquitectónicos*. Madrid, Cátedra.

DELENDA, Odile (2013), «El paño llamado “de la Verónica” en la obra de Zurbarán». *Buletina Boletín Bulletin.* Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, n.º 7, pp. 125-161.

DENIZEAU, Gerard (2020), *Grandes misterios de la pintura*. Barcelona, Larousse.

DE MICHELI, Mario (2012), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (*et al.*) (1990), *Velázquez*. Madrid, Ministerio de Cultura, Museo Nacional del Prado.

DORMER, Peter (1993), *El diseño desde 1945*. Barcelona, Destino.

DUROZOI, Gérard (dir.) (2007), *Diccionario Akal de Arte del siglo XX.* Madrid, Akal.

ECO, Umberto (2007), *Historia de la fealdad*. Barcelona, Lumen.

— (2004), *Historia de la belleza*. Barcelona, Lumen.

ESKILSON, Stephen J. (2007), *Graphic Design. A New History*. New Haven, Yale University Press.

FERRANDO ROIG, Juan (1950), *Iconografía de los santos*. Barcelona, Omega.

FOSTER, Hal (*et al.*) (2006), *Arte desde 1900. Modernidad. Antimodernidad. Posmodernidad*. Madrid, Akal.
FREEDBERG, David (2009), *El poder de las imágenes.* Madrid, Cátedra.
FREELAND, Cynthia (2003), *Pero ¿esto es arte?* Madrid, Cátedra.
FRÈRE, Jean-Claude (1997), *Early Flemish Painting*. París, Terrail.
GAINZA, María (2021), *El nervio óptico*. Barcelona, Anagrama.
GÁLLEGO, Julián (1997), «El cuadro dentro del cuadro». En *El Museo del Prado. Fragmentos y detalles.* Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, pp. 119-133.
— (1978), *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid, Cátedra.
GARCÍA CERDÁN, Andrés (2023), *La mirada salvaje. Poética del espejo y del espejismo*. Valencia, Pre-Textos.
GARCÍA GARCÍA, Óscar (2019), *Dios salve el arte contemporáneo. Descubre los más sorprendentes pecados cometidos por los artistas de nuestro tiempo*. Barcelona, Paidós.
GARFIELD, Simon (2013), *En el mapa. De cómo el mundo adquirió su aspecto*. Madrid, Taurus.
GARIFF, David (2008), *Los pintores más influyentes y los artistas a los que inspiraron.* Barcelona, Electa.
GAYA NUÑO, Juan A. (1985), *Velázquez*. Barcelona, Salvat.
GINÉS ORTA, Carlos (2020), *La literatura grotesca en Europa (siglos XVI-XX)*. Jaén, Boletín de Literatura Oral.
GOMBRICH, Ernst H. (1992), *Historia del Arte*. Madrid, Alianza.
GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel *(et al.*) (2009), *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*. Madrid, Istmo.
GONZÁLEZ MENDIA, Oskar (2020), *Por qué los girasoles se marchitan. Los elementos químicos en el arte.* Palencia, Cálamo.
GRAVES, Robert (2012), *Los mitos griegos*. Barcelona, Ariel.
GREENBERG, Clement (2006), *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid, Siruela.
GREENSTED, Mary (2014), *The Arts and Crafts Movement in Britain.* Oxford, Shire.
GRIMAL, Pierre (1989), *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós.
GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm (2012), *Blancanieves*. Traducción de Álvaro de Cuenca y Luis Alberto de Cuenca. Madrid, Reino de Cordelia.
GROUND, Ian (2008), *¿Arte o chorrada?* Valencia, Universitat de València.
GUBERN, Román (1997), *Medios icónicos de masas*. Madrid, Historia 16.
GUNTHERT, André; POIVRET, Michel (2009). *El arte de la fotografía. De*

los orígenes a la actualidad. Barcelona, Lunwerg.
HACKING, Juliet (2013), *Fotografía. Toda la historia*. Barcelona, Blume.
HAGEN, Rose-Marie; HAGEN, Rainer (2016). *Los secretos de las obras de arte. 100 obras maestras en detalle*. Colonia, Taschen.
HAN, Byung-Chul (2021), *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy*. Barcelona, Taurus.
HELLWIG, Karin (2004), «Interpretaciones iconográficas de las *Hilanderas* hasta Aby Warburg y Angulo Íñiguez». *Boletín del Museo del Prado,* n.º 22, pp. 38-55.
HERNÁNDEZ MACHANCOSES, José Luis (2015), *La anamorfosis como acontecimiento visual.* [Tesis doctoral]. Valencia, Universitat de València, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte.
HOCKNEY, David; GAYFORD, Martin (2017), *Una historia de las imágenes*. Madrid, Siruela.
HENDRICKSON, Janis (1989), *Roy Lichtenstein.* Colonia, Taschen.
HURT, Avery Elizabeth (2019), *The most influential women in the arts*. Nueva York, The Rosen Publishing Group.
HUSTVEDT, Siri (2007), *Los misterios del rectángulo. Ensayos sobre pintura*. Barcelona, Circe.
HUYGHE, René; RUDEL, Jean (1978), *El arte y el mundo moderno*. Barcelona, Planeta.
INGLADA, Rafael (2003), *Picasso: 30 visiones.* Málaga, Grupo Evemarina, Borca 2000, Junta de Andalucía y *La Opinión*.
JEFFREY, Ian (2009), *Como leer la fotografía*. Barcelona, Electa.
— (1999), *La fotografía*. Barcelona, Destino.
JENNINGS, Ken (2012), *Un mapa en la cabeza: anécdotas, historias y curiosidades de la geografía*. Barcelona, Ariel.
JUNG, Carl Gustav (1969), *El hombre y sus símbolos.* Madrid, Aguilar.
KAPOS, Martha (ed.) (1991), *Impresionismo*. Colonia, Könemann.
KELDER, Diane (1980), *The great book of French Impressionism*. Nueva York, Cross River Press.
KURLANSKY, Marc (2021), *Papel. Páginas a través de la historia*. Barcelona, Ático de los Libros.
LABATUT, Benjamín (2020), *Un verdor terrible*. Barcelona, Anagrama.
LASSAIGNE, Jacques (1973), *El Greco.* Barcelona, Daimon-Manuel Tamayo.
LAVRENTIEV, Alexandre; LAVRENTIEVA, Ekaterina (2017), *Rodtchenko. Collection Musée Pouchkine.* Colmar, Musée Unterlinden.

LE TARGAR, François (1988), *Toulouse-Lautrec.* Barcelona, Polígrafa.
LIGHTMAN, Marjorie; LIGHTMAN, Benjamin (2008), *A to Z of Ancient Greek and Roman Women*, edición revisada. Nueva York, Facts On File.
LIVINGSTONE, Marco (1990), *Pop Art. A continuing History*. Londres, Thames and Hudson.
LLORENS, Tomàs (2006), «Las vanguardias rusas (de nuevo)». En Paloma Alarcó (coord.) *Un laboratorio de formas. La experimentación artística de las vanguardias rusas.* Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 25-32.
LOPES BRETAS, Mariana (2015), *Territorios imaginados: los mapas en el arte contemporáneo.* [Tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Arte III.
LÓPEZ MARTÍN, Francisco (2014), *El Greco en la pintura contemporánea y los mass media*. [Tesis doctoral]. Huelva, Universidad de Huelva, Departamento de Historia.
LUCIE-SMITH, Edward (1999), *Vida de los grandes artistas del siglo XX*. Barcelona, Polígrafa.
— (1995), *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona, Destino.
MANGUEL, Alberto (2003), *Leer imágenes*. Madrid, Alianza.
MARÍAS FRANCO, Fernando (ed.) (2007), *Otras Meninas*. Madrid, Siruela.
— (2003), «Don Pedro de Arce, ¿coleccionista o regatón? y las "Hilanderas" de Velázquez». *Archivo Español de Arte,* tomo 26, n.º 304, pp. 418-425.
MARIÑO FERRO, Xosé Ramón (2014), *Diccionario del simbolismo animal*. Madrid, Encuentro.
MARSHALL, Tim (2021), *El poder de las banderas. Historia y significado de nuestros símbolos*. Madrid, Península.
— (2017), *Prisioneros de la geografía. Todo lo que hay que saber sobre política global a través de diez mapas*. Madrid, Península.
MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia (2000a). *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock. Arte del siglo XX-1.* Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.
— (2000b). *De Andy Warhol a Cindy Sherman. Arte del siglo XX-2.* Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.
MEGGS, Philip B. (2000), *Historia del diseño gráfico.* México, McGraw Hill.
MENA MARQUÉS, Manuela (ed.) (2003), *Manet en el Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado.
MERINO, José María (2022), *La novela posible*. Madrid, Alfaguara.
METKEN, Günter (1982), *Los prerrafaelistas. El realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX.* Barcelona, Blume.

MEURIS, Jacques (1998), *Magritte*. Colonia, Taschen.
MORALES Y MARÍN, José Luis (1984), *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid, Taurus.
NEWHALL, Beaumont (2006), *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.
NOCHLIN, Linda (2022), *Mujeres, arte y poder y otros ensayos.* Barcelona, Paidós.
NOOTEBOOM, Cees (2007), *El enigma de la luz. Un viaje en el arte*. Madrid, Siruela.
ODGEN BROWN, Peter (2009), *Walter Goodman's. The Printseller's Window*. Rochester, University of Rochester.
ODIFREDDI, Piergiorgio (2017), *Diccionario de la estupidez*. Barcelona, Malpaso.
ONIANS, John (2008), *Atlas del arte*. Barcelona, Blume.
PANOFSKY, Erwin (2000), *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza.
PARMIGGIANI, Sandro; SOLANA, Guillermo (comps.) (2007), *Richard Estes*. Madrid, Skira y Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.
PARRY, Linda (1989), *William Morris and the Arts and Crafts movement*. Londres, Studio Editions.
PASTOUREAU, Michel (2018), *Verde: storia di un colore*. Milán, Ponte alle Grazie.
— (2017), *Los colores de nuestros recuerdos*. Cáceres, Periférica.
— (2013), *Diccionario de los colores*. Barcelona, Paidós.
PENDERGRAST, Mark (2003), *Historia de los espejos*. Barcelona, Ediciones B.
PÉREZ-RIOJA, José Antonio (1988), *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, Tecnos.
PINKER, Steven (2012), *Los ángeles que llevamos dentro. El declive de la violencia y sus implicaciones.* Barcelona, Paidós.
POE, Edgar Allan (2003), *Todos los cuentos.* Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.
POOL, Phoebe (1991), *El impresionismo*. Barcelona, Destino.
PORTÚS, Javier (2016), *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*. Madrid, Museo Nacional del Prado.
READ, Herbert (1984), *Breve historia de la pintura moderna*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
READ, Richard (2009), «Intra-Extra-Recto-Verso: Reversed Paintings and Ontological Realms». *Melbourne Art Journal,* n.º 11, pp. 121-135.

REAU, Louis (2006a), *Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
— (2006b), *Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
REBEL, Ernst (2017), *Autorretratos*. Colonia, Taschen.
REVILLA, Federico (2007), *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, Cátedra.
REWALD, John (1988), *El postimpresionismo. De van Gogh a Gauguin*. Madrid, Alianza.
RODRÍGUEZ ROIG, Dolors (2014), *Carles Casagemas Coll. Vida i obra d'un burgués bohemi.* [Tesis doctoral]. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art i de Musicologia.
RONNBERG, Ami (red.); MARTIN, Kathleen (ed.) (2011), *El libro de los símbolos*. Colonia, Taschen.
ROSSI, Ferdinando (1970), *El mosaico. Pintura de piedra*. Barcelona, Daimon-Manuel Tamayo.
ROUSE, Ylva (1992), *Arte Pop*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
RUBAYO, Sara; GÁLLEGO, Ana (2021), *PintorAs*. Madrid, La Gata Verde.
SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (2022), *La vida secreta de los cuadros. Un recorrido diferente por el Museo del Prado.* Barcelona, Espasa.
SATUÉ, Enric (2011), *El factor diseño en la cultura de la imagen y en la imagen de la cultura.* Madrid, Alianza.
SCHNEEDE, Uwe M. (1978), *René Magritte*. Barcelona, Labor.
SECHI MESTICA, Giuseppina (1993), *Diccionario de mitología universal*. Madrid, Akal.
SCHARF, Aaron (2005), *Arte y fotografía*. Madrid, Alianza.
SEBASTIÁN, Santiago (1995), *Emblemática e Historia del Arte*. Madrid, Cátedra.
SEBASTIÁN LOZANO, Jorge (2013), «Sofonisba Anguissola. Una mirada femenina en la corte». En *Maestros en la sombra*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 185-206.
SHINER, Larry (2017), *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona, Paidós.
SILVA MAROTO, Silvia (2016), *El Bosco*. Madrid, Museo Nacional del Prado.
SMEE, Sebastian (2017), *El arte de la rivalidad. Amistad, traición y ruptura en el arte moderno.* Barcelona, Taurus.
SOLANA, Guillermo (coord.) (2004), *Los orígenes del Arte Moderno*.

Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.
SORIANO COLCHERO, José Antonio (2021), «Los orígenes de la negación del espacio tridimensional en la representación pictórica figurativa contemporánea». *Fedro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, n.º 21, pp. 125-138.
SOUGEZ, Marie-Loup (coord.) (2009), *Historia general de la fotografía*. Madrid, Cátedra.
—; PÉREZ GALLARDO, Helena (2003), *Diccionario de historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra.
STANGOS, Nikos (2000), *Conceptos del arte moderno*. Barcelona, Destino.
STOICHITA, Victor I. (2009), *Cómo saborear un cuadro*. Madrid, Cátedra.
STROMQUIST, Liv (2022), *La sala de los espejos*. Barcelona, Reservoir Books
SUREDA, Joan; GUASCH, Anna Maria (1993), *La trama de lo moderno*. Madrid, Akal.
TEIXIDÓ VILAR, Alba (2009), «Del Magritte del misteri al misteri de Magritte». *Forma*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Institut de Cultura y Departament d'Humanitats, n.º 0, pp. 135-150.
TOMÁS, Facundo (1998), *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid, Visor.
TUPITSYN, Margarita (2009), *Rodchenko y Popova. Definiendo el constructivismo*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
VAN HEUGTEN, Sjraar (*et al.*) (2008), *Van Gogh and the colors of the night*. Ámsterdam y Nueva York, Van Gogh Museum y MoMA.
VAN UITERT, Evert (*et al.*) (1990), *Vincent van Gogh.* Madrid, Julio Ollero.
VERGARA SHARP, Alejandro (2022), *¿Qué es la calidad en el arte? Una reflexión basada en la pintura europea de los siglos XV al XVIII.* Madrid, Tres Hermanas.
WADE, David (2017), *Geometría y arte. Influencias matemáticas durante el Renacimiento.* Madrid, Librero.
WALTHER, Ingo (ed.) (2001), *Arte del siglo XX. Pintura. Escultura. Nuevos medios. Fotografía.* Colonia, Taschen.
WARNCKE, Carsten-Peter; WALTHER, Ingo (2002), *Pablo Picasso. 1881-1973*. Colonia, Taschen.
WITTKOWER, Rudolf (2002), *Arte y arquitectura en Italia. 1600-1750*. Madrid, Cátedra.